

Gymnasial-Bibliothek

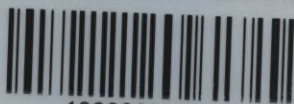
zu

Waldenburg i. Schl.

N^o. 4933

V 193.

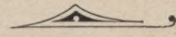
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305664



untgeschichtliches



Anschauungsmaterial

zu

Lessings Laokoon

von

Dr. Julius Ziehen,

Direktor der Wöhlerschule zu Frankfurt a. Main.



Bielefeld und Leipzig.

Verlag von Velhagen & Klasing.

1899.

BIBLIOTEKA FIZYKOTECZNICZNA
KRAKÓW

III 33248

Akc. Nr.

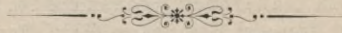
4064/49



Verzeichnis der Abbildungen.

	Seite
Abbild. 1. Tiepolo. Der Sieg	4
" 2. Chodowiecki. Allegorie auf den Tod Friedrichs des Großen	5
" 3. Thorwaldsen. Das Löwendenkmal in Luzern	5
" 4. " Evangelist Johannes	6
" 5. Kethel. Jahreswechsel	6
" 6. Rubens. Der Friedensschluß	7
" 7. Giotto. Allegorie der Keuschheit	8
" 8. Tizian. Allegorie des Dabolos	9
" 9. Correggio. Die Tugend	10
" 10. Thorwaldsen. A genio lumen	11
" 11. Laokoongruppe	12
" 12. Zeus und Athena im Gigantenkampf vom Fries am großen Zeus-Altar zu Pergamon	13
" 13. Niobekopf	14
" 14. Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgräbern von Sidon	15
" 15. Canova. Grabmal Giovanni Volpatos in Santi Apostoli in Rom	16
" 16. Bildnisstatue des Demosthenes	17
" 17. Lysippos. Büste des Asp. Villa Albani, Rom	18
" 18. Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz	19
" 19. Alte Hirtin. Kapitolinisches Museum	20
" 20. Apoxyomenos. Nach einer Bronzestatue des Lysippos	21
" 21. Opferung der Iphigentie. Auf einem runden Altar in Florenz	22
" 22. Massaccio. Die Vertreibung aus dem Paradies	23
" 23. Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg	24
" 24. Tizian. Die schmerzenseiche Mutter	25
" 25. " " " "	26
" 26. Michelangelo. Die Kaseri	27
" 27. Rembrandt. Erstes Bildnis von Rembrandts späterer Gattin Saskia von Ulenburgh	28
" 28. Tiepolo. Die heilige Katharina von Siena	29
" 29. Medea, auf den Mord ihrer Kinder sinnend. Wandgemälde aus Herkulanum	30
" 30. Canova. Hercules und Lichas	31
" 31. " Theseus im Kampfe mit dem Minotaurus	32
" 32. Holbein. Der Tod und der Ritter	33
" 33. Diskuswerfer des Myron	34
" 34. Gallier-Gruppe. Palazzo Buoncompagni, Rom	35
" 35. Tizian. Nühre mich nicht an	36

		Seite
Abbild.	36. Donatello. Die Hoffnung	37
"	37. Thorwaldsen. Die Hoffnung	38
"	38. Standbild der Synagoge am Straßburger Münster	39
"	39. Begas. Statue der Kriegswissenschaft	40
"	40. Canova. Die Wohlthätigkeit, einen blinden Greis führend	41
"	41. Thorwaldsen. Grabmal Philipp Bethmanns	42
"	42. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Coemeterium des heiligen Calixtus	43
"	43. Ghiberti. Die Geschichte von Jakob und Esau. Von der jüngeren Erzthüre am Baptisterium zu Florenz	44
"	44. Bernini, Apollo und Daphne	45
"	45. Standuhr. Meißner Porzellan	46
"	46. Porzellan-Armlenlechter. Meißner Porzellan	47
"	47. Die Luft. Meißner Porzellangruppe	48
"	48. Holbein. Die Geißelung	49
"	49. Correggio. Studie zu dem Martyrium des Placidus und der Flavia	50
"	50. " Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia	51
"	51. Murillo. Die heilige Elisabeth die Kranken pflegend	52
"	52. " Die schmausenden Gassenbuben	53
"	53. Teniers. Inneres einer Dorfneipe	54
"	54. " Der Zahnarzt	55
"	55. Begas. Cain und Abel	57
"	56. Canova. Damogenos	59
"	57. Aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa	61
"	58. Der sogenannte borghesische Fechter. Louvre, Paris	63





Vorbemerkungen.

Daß Lessings Laokoon, besonders in seiner Eigenschaft als Gegenstand der Lektüre in unseren Primen, unter den Künstlern und Kunstgelehrten, die sich auch um pädagogische Fragen kümmern, zahlreiche Gegner hat, ist eine allbekannte Thatsache, deren Gründe ja auch klar genug zu Tage treten: die Schrift ist, um mit dem minder wichtigen Gesichtspunkt zu beginnen, voll von archäologischen Unrichtigkeiten, die mehr durch die allgemeine Lage der archäologischen Wissenschaft in Lessings Zeit als durch Lessings persönliche archäologische Kenntnisse und Fähigkeiten bedingt sind, und die vom Standpunkt unserer heutigen Monumentenkenntnis und Forschungsmethode aus zu verbessern nicht eben ein besonderes Verdienst genannt werden kann. Es wird die Aufgabe eines verständigen Unterrichts sein, von vornherein diese archäologisch anfechtbaren Stellen möglichst auszuscheiden oder zurücktreten zu lassen, womit denn zugleich dem auf sie gegründeten Einwand gegen Lessings Laokoon als Schullektüre der Boden zum mindesten sehr erschüttert ist; denn ein integrierender Bestandteil der wesentlichen Gedankengänge des Buches sind diese archäologischen Einzelheiten nicht.

Zu weit größerem Bedenken giebt jedoch die Frage nach Lessings allgemeinem Kunstverständnis Anlaß: die andersartigen Kunstanschauungen unserer heutigen Zeit machen ihm einseitige Klassizität, ungerechtes Verkennen der ganzen niederländischen Kunst zum Vorwurf, und gerade künstlerisch veranlagte Leser pflegen besonders stark zu empfinden, daß Lessings Kunsturteile mehr auf verstandesmäßiger Aneignung als auf unmittelbarer, freier Auffassung des Kunstwerkes beruhen. Man vergleicht wohl Winkelmanns Seherblick und den hohen Schwung der Begeisterung, mit dem er von der Antike geschrieben hat, um Lessings Minderwertigkeit als Kunstschriftsteller recht stark hervortreten zu lassen, und die Ergebnisse von Lessings Italienfahrt, mit einer gewissen Einseitigkeit beurteilt, werden mit herangezogen, um als Zeugen gegen die Empfänglichkeit des großen Kritikers für Kunstindrücke zu dienen. Kein Wunder, wenn die nur zum Teil richtige Vorstellung, daß die Poesie im Laokoon den Vorrang behaupte, die Malerei daselbst nur sehr stiefmütterlich behandelt sei, dazu führt, die Lessingsche Schrift als recht wenig förderlich für die Auffassung künstlerischer Dinge zu verurteilen.

Lessing ist nicht einmal im Sinne eines leistungsfähigen Dilettantentums ausübender „Maler“ gewesen; wenn er darum feine Fragen der Poetik im engeren Sinne vortrefflich behandelt, weil er auch selbst ausübender Dichter war, so liegt ihm die Poetik der bildenden Kunst ferne, und er hat wohlgethan, sie nach allen ihren technischen Seiten hin gar nicht — nur einmal in einem Citat aus Mengs, dem Malerkritiker! — zu behandeln, während er über technische Fragen der Poesie öfters Bemerkungen macht: aber inhaltlich und der Bedeutung der Formen nach beherrscht auch Lessing die bildende Kunst, und in seinen Ausführungen, sowohl innerhalb der Schrift als innerhalb der viel zu oft über Gebühr vernachlässigten Nachträge zum Laokoon ist eine Menge seiner Beobachtungen und sehr treffender Urtheile über das Wesen und über einzelne Schöpfungen der bildenden Kunst enthalten. Darum faßt meines Erachtens D. Jäger (Lehrkunst und Lehrhandwerk S. 347) die Bedeutung des Laokoon für die Schule doch zu eng, wenn er als „den dauernden Gewinn, der dort zu holen ist“, den bezeichnet — daß man „den rechten Weg Homer zu lesen“ findet — (vgl. auch S. 424 des Buches); ein wichtiges Verdienst des Laokoon ist damit freilich ja sehr treffend bezeichnet, aber es ist doch wohl eine Betrachtung des Sachverhaltes allzusehr nur von seiner Seite aus; sehr richtig ist dagegen Jägers Bemerkung ebenda, daß „Ästhetisches nur so fruchtbar zu behandeln ist, wenn man das Gesetz an einem dem Schüler bekannten oder erreichbaren Schönen prüft“.

Dies „Schöne“ „erreichbar“ zu machen, ist die Aufgabe der vorliegenden Bildertafeln zu Lessings Laokoon; sie geben eine Reihe von Kunstwerken, die mehrfacher Erfahrung nach für die Erläuterung oder weitere Ausführung und Ausdeutung der Gedankengänge des Lessingschen Meisterwerkes zweckmäßig verwendet werden können, und ganz ohne Anschauungsmaterial wird jetzt hoffentlich nirgends mehr der Laokoon gelesen und besprochen — es würde das auch eine sinnlose Zeitvergeudung sein! Aber da selbst bei einem guten Anschauungsapparat an der Schule das Herbeischaffen der Abbildungen mühsam ist und die richtige innere Heranziehung des kunstgeschichtlichen Materials immerhin ein größeres Maß kunstgeschichtlicher Kenntnisse voraussetzt, als es für den Durchschnitt der Leser und Erklärer des Laokoon angenommen werden darf, so füllt diese Schrift vielleicht eine Lücke unserer pädagogisch-wissenschaftlichen Litteratur in willkommener Weise aus.

Die Natur der Aufgabe bringt es mit sich, daß auf diesen Blättern dem Beschauer eine recht bunte Folge von Erscheinungen entgegentritt, die, nur durch das in Lessings Gedankengang gegebene geistige Band zusammengehalten, recht verschiedenartige Kunstrichtungen und Kunstarten nebeneinander zeigt; dazu kommt, daß Wiederholungen und mehrfache Zurückverweisungen auf früher schon Besprochenes sich nicht vermeiden ließen, wenn anders die Begleitschrift zum Laokoon nicht den „Kollektaneen“-Charakter des Buches, dem sie dienen soll, völlig durchbrechen sollte. Was den Text zu den Bildern betrifft, so wird er hoffentlich seinen Zweck erfüllen, der darin besteht, daß er die Gedankenverbindung zwischen Lessings Ausführungen und dem hier veröffentlichten Bildermaterial andeutet und zugleich gelegentlich die Disposition der Lessingschen Schrift schärfer hervortreten lassen und daneben einzelne von Lessing berührte Fragen an heute schwebende Fragen der Kunstübung und der Kunstkritik anknüpfen soll; was Boniz für die Dialoge des Plato meisterhaft geleistet hat, soll hier mutatis mutandis an Lessings Laokoon in bescheidenstem Maßstabe versucht werden.

Wir denken uns das Buch bei der Besprechung des Laokoon wenigstens in so vielen Exemplaren vertreten, daß je zwei Schüler ein Exemplar desselben vor sich haben; der Anschauungsapparat der Schule müßte also, wo die Beschaffung des Atlas aus eigenen Mitteln den Schülern nicht zugemutet werden kann, eine dementsprechende Anzahl von Exemplaren enthalten.

Wenn für die Gestaltung des Buches in erster Linie die Rücksicht auf die Prima der höheren Schulen maßgebend war, so kann dasselbe doch vielleicht mit Vorteil auch den Laokoonübungen, die an den kunstgeschichtlichen und archäologischen Seminarien unserer Hochschulen veranstaltet werden oder veranstaltet werden sollten, als elementare Grundlage dienen; sollte diese Ansicht sich als richtig erweisen, so wäre durch ein Beiheft mit ausgedehnterem bildlichem und neueingeführtem gelehrtem Apparat sehr leicht der Rahmen des Buches zu Gunsten solcher wissenschaftlicher Studien zu erweitern; in dem vorliegenden Buche ist mit Absicht alles gelehrte Beiwerk ferngehalten und hoffentlich nur in seiner sachlichen Einwirkung auf die Gestaltung des Textes dem Sachkundigen wahrnehmbar.

Für die vielfach geforderte kunstgeschichtliche Belehrung als selbständiges Unterrichtsfach ist meines Erachtens in der mit Bildungsstoff an sich schon überladenen höheren Knabenschule kein Platz; um so mehr soll der Geschichtsunterricht, wo das im inneren Zusammenhang mit den politischen und kulturwissenschaftlichen Vorgängen geschehen kann, bedeutendere Erscheinungen aus der Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst in elementarer Weise schon auf der Unter- und Mittelstufe, mehr noch und eingehender aber auf der Oberstufe dem Schüler vorführen. Tritt zu dieser geschichtlichen Heranziehung kunstgeschichtlicher Dinge eine Vertiefung in Fragen der Ästhetik oder der Philosophie der bildenden Kunst, wie sie Lessings Laokoon der Schule bringt, so ist für ein richtiges Verständnis der bildenden Kunst eine Grundlage geschaffen, auf der im Kreise der Gebildeten das Leben weiter bauen kann. Zum Glück hat sich ja gerade in den letzten Jahren die populärwissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte in Deutschland in einer Weise entfaltet, daß zur Selbstbelehrung das vortrefflichste Material in reicher Ausdehnung vorhanden ist.

Der Laokoon ist eine polemische Schrift: wer sie ganz verstehen und in ihrer geschichtlichen Bedeutung ganz erfassen will, muß sich hineinsetzen in die Welt der Spätrenaissancekunst, in ihren Allegorienreichtum und in ihr Spielen mit Aufgaben, die dem Wesen der bildenden Kunst geradezu widerstreben. „Aktuelle Bedeutung“. — um ein beliebtes Schlagwort zu gebrauchen — hat die Schrift als Ganzes für die heutige Zeit nicht mehr, so sehr sie mit einigen ihrer „Aus-schweifungen“ schwebende Fragen unseres modernsten Kunstlebens zu berühren scheint; aber sie ist mit ihrer Vertiefung in das Wesen der verschiedenen Kunst-arten das Muster einer ästhetischen Streitschrift und wird als Mittel zur Einführung in die Gedankengebiete von Poesie und bildender Kunst noch lange ohne gleichen bleiben; dazu ist sie ein geradezu meisterhaftes Beispiel außerordentlich zwangloser, aber doch völlig übersichtlicher und innerlich festgefügtter Disposition der Gedanken, und der epigrammatischen Schärfe von Lessings Diktion kann man gerade am Laokoon sich mehr wie irgend anderswo in seinen Werken erfreuen.

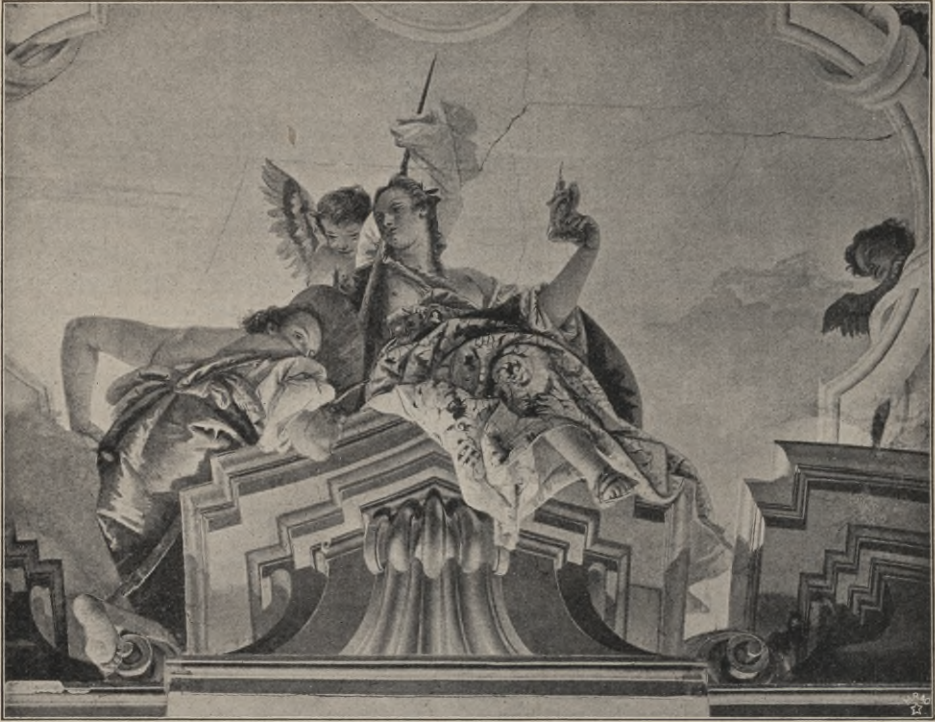


Abb. 1. Der Sieg. Deckendetail vom Palazzo Labia. Venedig.

I.

Betrachten wir die einzelnen Blätter unseres Bilderatlas zu Lessings Laokoon, der sich, wie gesagt, in der Reihenfolge seiner Bilder dem Gedankengange der Schrift anschließt und daher ebensowenig systematisch geordnet sein kann, wie die Kollektaneen, als die Lessing selbst sein Buch bezeichnet, so tritt uns die Allegoristerei, die zu bekämpfen eine der Hauptaufgaben von Lessings Streitschrift bildet, in bezeichnenden Beispielen auf der ersten Tafel entgegen, und wir werden damit gleichsam vorbereitet für die Aufnahme der Lessingschen Ideen, indem wir die Kunstwelt kennen lernen, in der diese Gedankengänge entstanden sind; es ist die öde Überladung künstlerischer Formen mit an den Haaren herbeigezogenem Gedankeninhalt und mit künstlich erfundenen Beziehungswerten, die wir beim Durchwandern der Spätrenaissance-, der Barock- und Rokokopaläste in zahllosen Dekorationen kennen lernen und an der wir gleichgültig vorübergehen, weil wir aus einem ganz richtigen Gefühl heraus ungern zu seitenlangen Erklärungen greifen, wo doch das Kunstwerk unmittelbar auf uns wirken sollte; wir betrachten das Bild des „Siegess“, mit dem der Venezianer Tiepolo ein Deckenfeld des Palazzo Labia in Venedig geschmückt hat (Abb. 1), und rekonstruieren uns mühsam die Gedankengänge, die den Künstler im Geschmacke seiner Zeit für die

Wahl der Einzelheiten bei seinem Gemälde geleitet haben.

Abstrakte Beziehungen, die ihrem Wesen nach mit den körperlichen Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst nicht wiedergegeben werden können, will diese allegoristische Richtung der Kunst als Aufgabe aufzwingen. An Triumphbögen und bei festlichen Gelegenheiten zu Bestattungen, Krönungen und anderen Akten, deren Entwürfe uns zahlreich erhalten sind, wurde das Unglaubliche in dieser Hinsicht geleistet, und nur die Thatsache, daß Bedeutung und Tragweite allegorischer Darstellungen dem Publikum des Spätrenaissancezeitalters aus der Litteratur und aus der fortwährenden Übung in der bildenden Kunst sehr geläufig war, läßt uns glaublich erscheinen, daß diese Kunstwerke von ihren Zeitgenossen überhaupt verstanden wurden. Eine Reihe eigener Schriften half übrigens, die Verbreitung dieses Verständnisses zu fördern; so erschien z. B. 1714 zu Augsburg von J. Wolff ein Buch unter dem



Der Tod Friedrichs des Zweyten.

Abb. 2. Allegorie auf den Tod Friedrichs des Großen. Göttinger Taschentaler. 1792. (E. 661.)



Abb. 3. Das Löwendenkmal in Luzern.



Abb. 4. Evangelist Johannes.

Titel „300 auserlesene und lehrreiche Sinnbilder in 25 Kupferplatten samt ihren in Lat., Franz., Welscher und Teutscher Sprache verfaßten Devisen.“



Abb. 5. Jahreswechsel. Zeichnung.
(Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Die bildende Kunst kann selbstverständlich die Allegorie nicht ganz entbehren — jede Viktoria unserer Kriegerdenkmäler kann uns das vor Augen führen! —, auch Lessing hat nur die Ausartung in ihrem Gebrauch bekämpft und freilich damit, wie überhaupt nach der Seite der bildenden Kunst, weniger Wirkung ausgeübt, wie mit seinen Darlegungen über die Dichtkunst.

Denn wir dürfen gleich an dieser Stelle vorgehend erwähnen, daß Lessings und seiner Gesinnungsgeoffenen Bemühung die Allegoristerei in der bildenden



Abb. 6. Der Friedensschluß. Skizze zu dem Gemälde der Medicigallerie im Louvre, in der königl. Pinakothek zu München.

(Nach einer Originalphotographie von Franz Sanftängl in München.)

Kunst wohl eingeschränkt, aber keineswegs völlig ausgerottet hat; wir bringen als Beleg die allegorische Darstellung (Abb. 2), mit der Chodowiecki im Göttinger Taschenkalender von 1792 den Tod Friedrichs des Großen verewigt hat; doch blieb man in der Berliner Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts bei so bescheidener Verwendung der Allegorie, wie sie hier vorliegt, nicht stehen: K. W. Ramler, auch auf anderem Gebiet Lessing gegenüber zum Ballhorn geworden, gab 1793 ein umfangreiches Buch heraus unter dem Titel: „Allegorische Per-

sonen zum Gebrauch der bildenden Kunst," das mit 32 Kupfern von der Hand Bernhard Rodes eine Art kanonischer Typen für allegorische Darstellungen geben sollte. Er hat damit die Malerei wieder ganz auf denjenigen Weg geführt, den Lessing im Nachlaß zum Laokoon einmal als „Bildersprache“ bezeichnet und zur

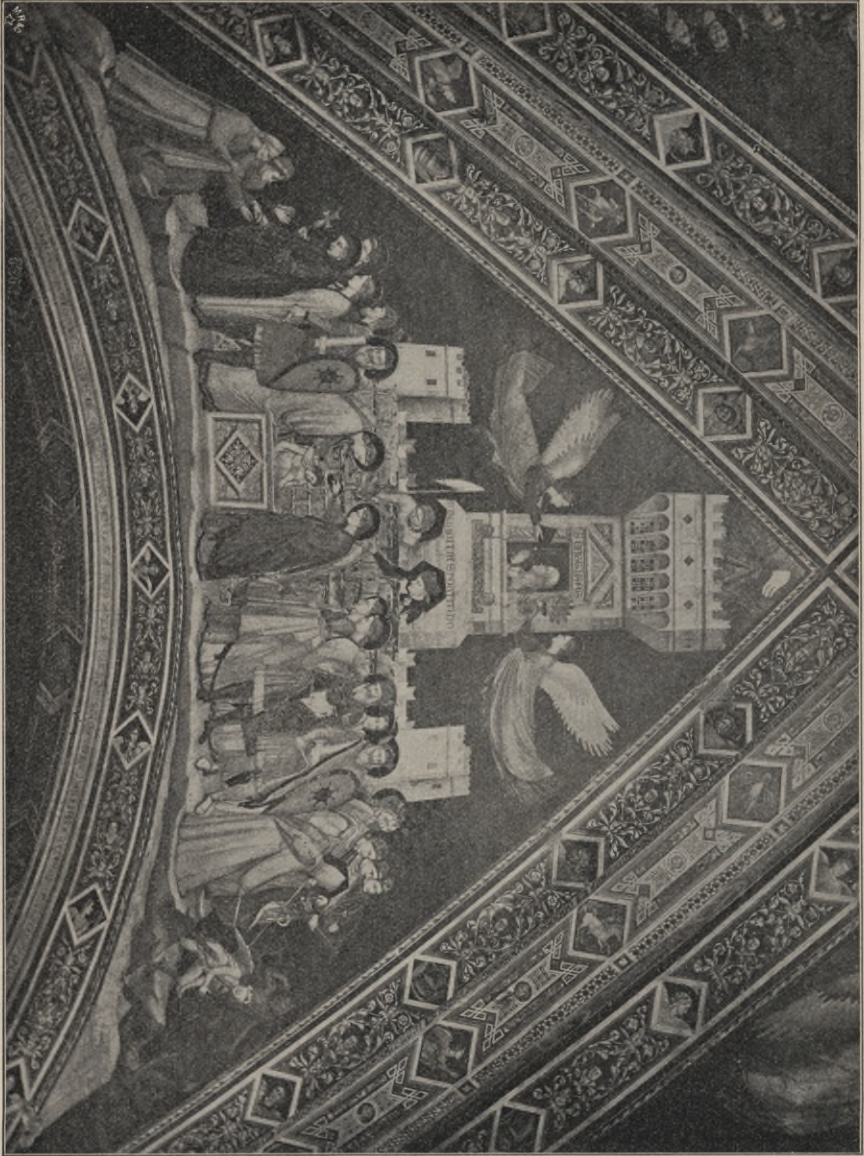


Abb. 7. Allegorie der Keuschheit. Wandgemälde von Giotto im Stiegengehölze der unteren Gangstiege zu S. Mini.

Kunst in unmittelbaren Gegensatz bringt. Elemente dieser „Bildersprache“ sind freilich mehr oder minder stark in jeder allegorischen Kunstdarstellung enthalten; wir bilden Thorwaldsens Luzerner Löwen einerseits (Abb. 3), sein Johannesmedaillon andererseits (Abb. 4) ab, um zur Nachprüfung dieses Sachverhaltes anzuregen.

In der Kunst der allerneusten Zeit hat die Allegorie wieder ganz außerordentlich an Spielraum gewonnen; Schöpfungen wie Sascha Schneiders „Vision“ und „Um eine Seele“ sind allbekannte Belege für die Erscheinung, und für den Grad der Deutlichkeit solcher Darstellungen mag Klingers Vignette zu der Vogelschen



Abb. 8. „Die Allegorie des Davolos.“ Im Louvremuseum zu Paris.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.

Ausgabe des Anton Graffschen Werkes dienen, die, wie ein Kritiker witzig sagt, „anscheinend die Immortalisierung menschlicher Schicksale durch die Wissenschaft der Geschichte zum Gegenstand hat“; es ist ganz lohnend, auch an einer humoristischen Darstellung, wie etwa Alfred Rethels Allegorie des Jahreswechsels,



Abb. 9. Die Tugend. Gemälde in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris.

die Wirkung allegorischer Figuren sich einmal klar zu machen; die auf Abb. 5 abgebildete Darstellung persifliert nicht übel die Allegoriensprache der bildenden Kunst.

Von Lessing aus rückwärts gehend in der kunstgeschichtlichen Betrachtung könnten wir zunächst an den Bildern des berühmten Rubensschen Cyklus von dem Leben der Maria Medici verfolgen, wie die Darstellung einfacher geschichtlicher Vorgänge durch das Hereinziehen allegorischer Elemente eine höhere Weihe erhalten soll, in Wirklichkeit aber nur für einen Betrachter Reiz gewinnen kann und verständlich wird, der aus der Poesie und der Prosa des 17. Jahrhunderts



Abb. 10. A genio lumen.

die Fülle sinnbildlicher Beziehungen kennen gelernt hat, mit denen Rubens bei seinen Kompositionen rechnet (Abb. 6).

In strengerer Gebundenheit der Form erscheint die Allegorie schon in den Anfängen der Renaissancekunst, ja schon bei Giotto z. B. in großem Umfange; es ist die Gelehrsamkeit und die poetische Gedankenfülle des Kreises von Assisi, die bei Giotto in stark lehrhaft einseitigen Kunstdarstellungen zum Ausdruck kommt; wir finden der anfänglichen Ratlosigkeit des Beschauers öfters, z. B. auf dem Bilde der Keuschheit (Abb. 7) durch Beischriften nachgeholfen.

Wo der Künstler auf solche Inschriften verzichtet, da ist das Verstehen seines allegorischen Werkes oft eine mühsame und unerquickliche Arbeitsleistung: Tizians sogenannte Allegorie des Davolos (Abb. 8) wird selbst dem gelehrten Betrachter erst auf Grund recht mühsamer Überlegung verständlich sein; ebenso

sind Correggios Zeichnungen des „Lasters“ und der „Tugend“ im Louvre zu Paris voll schwerfälliger Symbolik, die keinen Beschauer der Darstellung recht froh werden läßt (Abb. 9), und selbst eine Darstellung wie Thorwaldsens



Abb. 11. Laokoöngruppe. Originalmarmorwerk der Künstler Agasandros, Athanodoros und Polydoros. Rom. Velebdere des Vatikan. Nach Originalphotographie.

Relief „A genio lumen“ (Abb. 10), mit dem wir noch ein Bildwerk der Neuzeit zur Betrachtung bringen, giebt bei aller Einfachheit seiner Elemente seinen ganzen Gedankenwert erst nach einer dem Wesen der bildenden Kunst ganz fernliegenden Gedankenoperation aus; häufig bedarf der Gedankenwert der



Abb. 12. Zeus und Athene im Gigantenkampf.
Vom Fries am großen Zeusaltar zu Pergamon. Berlin, Königl. Museum. Nach Gips.



Abb. 13. Niobekopf im Besitz des Lord Yarborough in Brocklesby-Park.
Nach Original-Photographie. Erstmalige Veröffentlichung.

Allegorie kaum: es empfiehlt sich, zu verfolgen, wie die „fünf Sinne“ von verschiedenen Kunstströmungen aufgefaßt und dargestellt wurden; Teniers und Makart mögen die beiden äußersten Punkte bezeichnen.

In Abb. 11 tritt uns dann zunächst das berühmte Bildwerk des Altertums entgegen, das der Schrift Lessings den Ausgangspunkt der Untersuchung wie den Namen gab; der in der Behandlung der Mundpartie für Lessings Darlegungen so wichtige Kopf des griechischen Helden ist in dem Gesamtbild der Gruppe ausreichend deutlich wiedergegeben. Der Kopf des Giganten von Pergamon, der kunstgeschichtlich dem Laokoon nahe verwandt ist, erscheint daneben



Abb. 14. Eine Schmalseite von dem Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie.

in einer Wiedergabe der Platte (Abb. 12); für den außerordentlich lehrreichen Vergleich beider Köpfe mit dem Kopf des sterbenden Persers aus dem Thermenmuseum von Rom muß auf die Gipsabgüsse des Kopfes verwiesen werden, die neuerdings in den Handel gekommen sind; alle diese Werke gehören einer späteren Stufe griechischer Kunstentwicklung an, die von den Werken der älteren attischen Kunst schon durch ein viel rücksichtsloseres Pathos sich unterscheidet.

Gern gefallen wir daher besonders im Sinne der Lessingschen Ausführungen die vornehme Maßhaltung im Schmerzensausdruck der vielleicht prayitelischen Niobe (Abb. 13) dem Bilde des Laokoon zu, — es giebt spätere Darstellungen der unglücklichen Mutter, die die Höhe ihres Schmerzgeföhles dem erlittenen Leid entsprechend auch auf ihrem Antlitz zum Ausdruck zu bringen suchen, die große und reine Wirkung des griechischen Kunstwerkes hat ihrer keine erreicht; es ist und bleibt bemerkenswert, daß gerade ein so lebhaft veranlagtes Volk, wie die Griechen, für seine Kunst besonders im Ausdruck des Schmerzes, viel weniger dem



Abb. 15. Grabmal Giovanni Volpato in Santa Apostoli in Rom.

der Freude, solche Maßhaltung beobachtet hat; nur als ein leiser Hauch tiefsten Ernstes überzieht bei den Trauernden der griechischen Grabreliefs, so auch bei dem sidonischen Sarkophag mit den sogenannten Klagefrauen (Abb. 14), der Schmerz das Antlitz, und wenn wir neben eine Grabreliefgestalt der kephisodoteischen Kunst etwa die Trauernde von Canovas Grabmal des Giovanni Volpato in S. Apollino in Rom (Abb. 15) stellen, so hinterläßt die größere Maßhaltung des griechischen Werkes allemal die nachhaltigere und ungetrübtere Wirkung auf den Beschauer. Gewiß aber ist es auch bei diesen Grabreliefs nicht die moralische Auffassung der Griechen, sondern ihr künstlerisches Empfinden, das für diese maßvolle Darstellung des Schmerzes entscheidend war.

Übrigens auch dieses künstlerische Empfinden der Griechen denkt sich Lessing mit klassizistischer Einseitigkeit doch allzu ausschließlich auf das „Schöne“ gerichtet; etwas kann für diese Einseitigkeit der Stand der Denkmälerkunde zu Lessings Zeit freilich als Erklärung und Rechtfertigung dienen.

Nur mit Schriftstellernotizen kann Lessing die Thatsache belegen, daß der Hang zu der „üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich ist, als daß nicht auch die Griechen ihren Pausan, ihren Pyricus sollten gehabt haben“. Wir können nach dem heutigen Stande der archäologischen Wissenschaft und der Denkmälerkunde im besonderen getrost behaupten, daß auch das griechische Altertum, so z. B. in

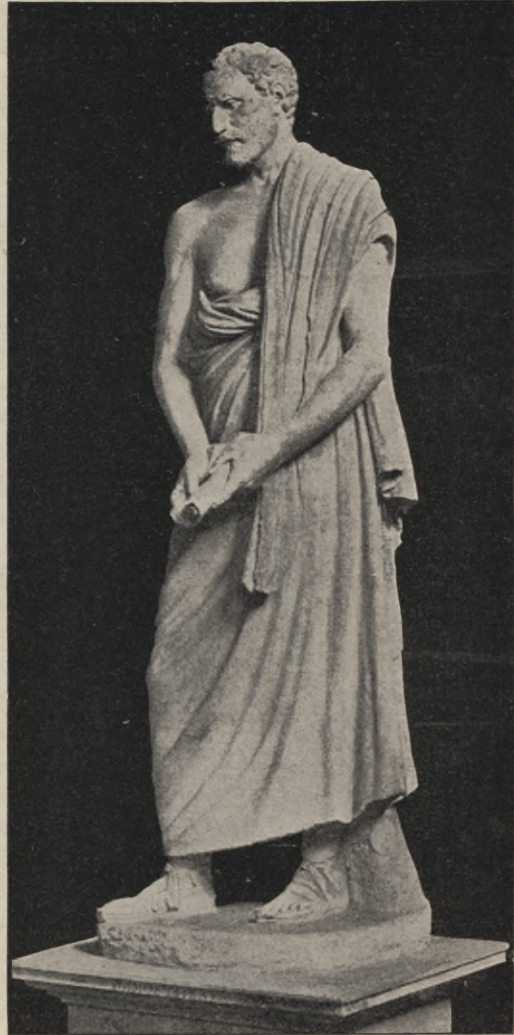


Abb. 16. Bildnisstatue des Demosthenes, im Besitz des Lord Sackville in Knote in Kent.

der Zeit zwischen Pheidias und Praxiteles eine außerordentlich starke realistische Kunstrichtung gesehen hat, die zeitweise sogar geradezu die herrschende Richtung gewesen zu sein scheint; der kränkliche Leib des vatikanischen Demosthenes (Abb. 16) lehrt uns diese Richtung in der Porträtplastik des Altertums kennen, ebenso die wunderbar geistreich erfundene Figur des verkrüppelten Fabeldichters Asop

(Abb. 17); das, besonders bei den Exemplaren in rotem Marmor, im Realismus sehr weitgehende Bild des am Baumstamm aufgehängten Marsyas zeigt uns den antiken Realismus an einer mythologischen Gruppe, von der wir (Abb. 18) die roh grinsende Gestalt des berühmten Schleifers als ebenfalls sehr charakteristischen Bestandteil hier abbilden. Die köstliche Figur der alten Hirtin aus dem kapitolinischen Museum (Abb. 19) aber führt uns auch auf ein Stoffgebiet hin, das in den Augen strenger Klassicisten den Charakter des Minderwertigen besitzt; eine trunkene Alte in der Galerie derselben Sammlung kommt dem niederländischen Genre durchaus nahe, das auch in dem Straßenjungenpaar der Villa Borghese ein antikes Gegenbild findet.



Abb. 17. Äsop. Rom. Villa Albani.
Nach Originalphotographie.

Besonders jedoch der außerordentlich reiche heutige Bestand campanischer Wandgemälde ermöglicht uns, von der antiken Genrekunst der von Lessing gering geschätzten Art eine recht deutliche Vorstellung zu gewinnen: Stoffe und Darstellungsversuche, die in den Augen Lessings durchaus minderwertig und mit seiner Auffassung des Griechentums kaum vereinbar sind, treten uns dort in recht großer Zahl entgegen; die Stilllebenmalerei, die Lessings Zeit für ein Stoffgebiet vorwiegend, wenn nicht ausschließlich der Niederländer gehalten hat, finden wir in Bildern vertreten, die offenbar als Kopien bekannter Kunstwerke zu betrachten sind. Auch die Karikatur ist in dem Kreise der campanischen Wandbilder nicht selten und kann uns daran erinnern, daß die Landsleute des Aristophanes auch dieser Art künstlerischen Schaffens durchaus nicht so ferne standen, wie Lessing sich das vorgestellt hat.

Pietro Leone Ghezzi ist heute eine vergessene Größe; für Lessings Zeit, der er zeitlich nahe stand, konnte er als Typus des Karikaturenmalers wohl genannt werden; zwei Jahrzehnte später würde Lessing selbst wohl auf den Engländer Hogarth hinzuweisen für richtiger gehalten haben, dessen er im Laokoon in ganz anderer Beziehung, mit Rücksicht auf seine vielbesprochene Kurventheorie gedenkt. Jedenfalls ist nun ganz außerordentlich zu bedauern, daß Lessing die Frage der Karikatur in dem Laokoon nur so ganz obenhin gestreift und in dem wenig günstigen Zusammenhang einer kurzen Aburteilung über die „Rhyparographie“ des Altertums behandelt hat. Die Frage nach dem Wesen der Karikatur ist mit dem kurzen Verdammungsurteil, daß Lessing in die Worte von dem „unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes

zu erreichen“ gekleidet hat, natürlich nicht abgethan; übrigens ist die Zahl von Karikaturen, die wir aus der antiken Kunst, anfangend mit der ägyptischen, endend mit der spätrömischen, heute besitzen, groß genug, um uns erkennen zu lassen, daß diese Kunstart auch im Altertum ganz eine ihrer heutigen Geltung entsprechende Stellung innerhalb des Gesamtgebiets künstlerischer Schöpfungen gehabt hat.

Die Thatsache, daß nur der dreimalige olympische Sieger eine ikonische Porträtstatue erhielt, leitet Lessing gewiß mit Unrecht von dem Streben der



Abb. 18. Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie.

Griechen ab, „der mittelmäßigen Porträts unter den Kunstwerken nicht zu viel werden“ zu lassen; betrachten wir immerhin vergleichend den Kopf des lysippischen Ringkampffiegers, des Apoxyomenos (Abb. 20), etwa in Erinnerung an das zu Olympia gefundene wirkliche Porträt eines siegreichen Faustkämpfers, um uns darüber klar zu werden, wie ganz anders bei der großen Zahl von Athletenstatuen die Feststätte von Olympia und verwandten Orten ausgesehen haben

würde, wenn nicht das Gesetz die Porträthaftigkeit der Erinnerungstatue an einen mindestens zweimal erneuten Sieg geknüpft hätte. Ein geradezu verblüffendes Maß von Realismus tritt uns, um von erhaltenen Fechterstatuen ebenfalls eine anzuführen, an der Bronzefigur des Faustkämpfers im Museo delle Terme zu Rom entgegen; nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in mehreren Spuren der Kämpfe, die er ausgefochten hat, tritt uns die Eigenschaft des Dargestellten als einer Art von gewerbsmäßigem Kämpfer klar und in derb realistischer Behandlung der Einzelheiten vor Augen.

Der feine, in der neuzeitlichen Kunst u. a. von Tiepolo nachgeahmte Kunstgriff des Timanthes, bei seinem Agamemnon auf dem Bilde der Iphigenienopferung die Wiedergabe allzuwilden Schmerzes durch Verhüllung des Hauptes zu vermeiden, liegt uns in dem Originalbilde nicht mehr vor; statt des campanischen Wandgemäldes, das meistens als von dem Bilde des Timanthes abhängige Darstellung herangezogen wird, bilden wir nach dem Vorgang Löschkes und Amelungs das stilistisch in mancher Hinsicht dem Timanthes näher stehende Relief eines Florentinischen Marmoraltars ab (Abb. 21), dessen rechte Gestalt, die Agamemnon, auch in der kunstgewerblichen Kopierarbeit noch die bedeutende Wirkung der Originalgestalt erraten läßt. Will man nebeneinander die offene Bezeichnung des Schmerzes und seine Andeutung durch Verhüllung betrachten, so liefert Massaccios „Vertreibung aus dem Paradies“ in S. Maria del Carmine zu Florenz ein vortreffliches Beispiel (Abb. 22); wer das Antlitz der Eva auf diesem Bilde betrachtet, wird verstehen, wie leicht eine solche Bezeichnung des Schmerzes durch Verzerrung der Züge ihre Absicht verfehlt und in ihrer Wirkung hinter der maßvollen Bezeichnung des seelischen Leidens zurückbleibt, die im allgemeinen der antiken Kunst eigen ist.



Abb. 19. Alte Hirtin. Marmor. Rom. Kapitoll. Nach Originalphotographie.

Lessing will diese Maßhaltung aus dem Gebiete der antiken Kunst auch bei „weit schlechteren Meistern aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst“ wiederfinden, die „nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen lassen“ und er weist dafür selbst auf zwei Reliefdarstellungen aus römischer Zeit hin, die in den Kreis der sogenannten Triumphalreliefs gehören; die Beobachtung ist richtig, und so scharf die römische Kunst die Eigenschaften der verschiedenen Barbarenvölker auffaßt und wiederzugeben weiß, so zurückhaltend ist sie im allgemeinen in der Wiedergabe von Ausbrüchen des Schmerzes; wenn das römische Theaterpublikum bei der Aufführung von Dramen, wie die des Seneca, eine Maßlosigkeit des Ausdrucks kennen lernte, deren weiten

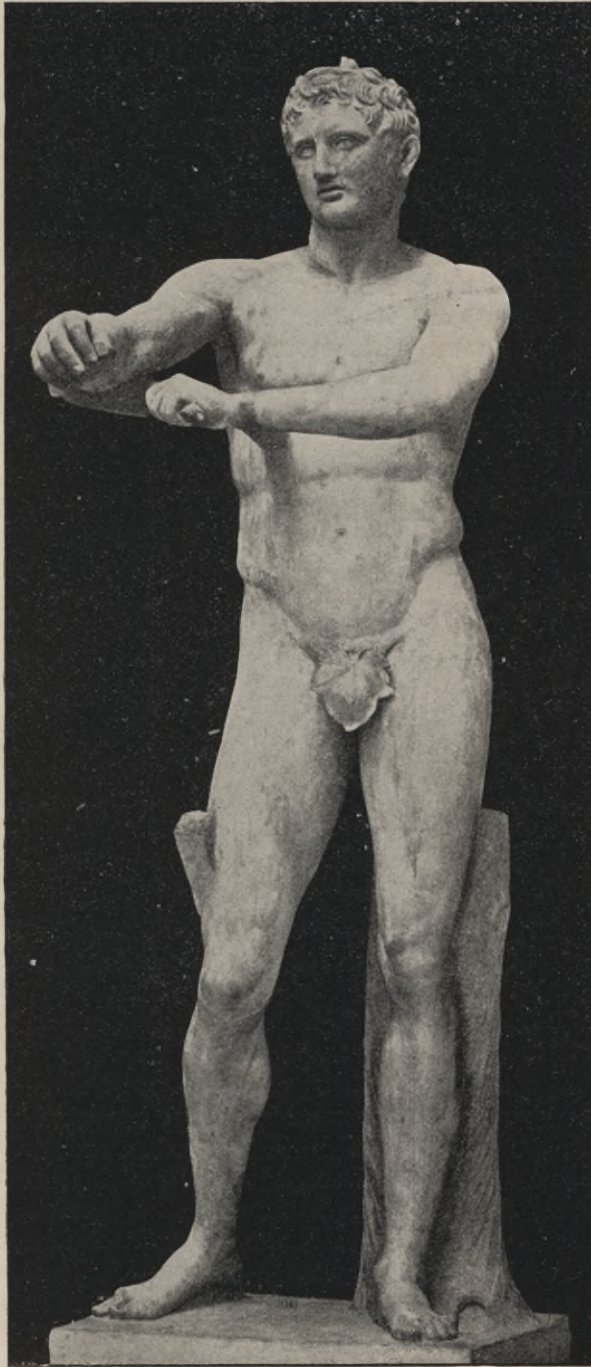


Abb. 20. Apoxyomenos (Schaber). Marmorkopie nach einer Bronze statue des Lysippos. Rom. Vatikan.
Nach Originalphotographie.

Abstand von dem Charakter des sophokleischen Dramas ja auch Lessing als Beurteiler der Dramen Senecas sehr stark empfunden hat, so scheint das Römertum doch für die bildende Kunst mehr in dem Geiste der griechischen Überlieferung geblieben zu sein.

Aber Lessing thut sehr gut, für die Maßhaltung der Schmerzbezeichnung, die Dank dem Ausgangspunkte der Untersuchungen noch immer im Vordergrund der Betrachtung steht, noch einen anderen Grund zu suchen, als den immerhin zeitlich gebundenen, den er dem Schönheitsgefühl der Griechen entnommen hat. „Die Kunst hat in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten;“ wie steht es mit der Darstellung des Schmerzes — so muß Lessing weiter fragen — wenn „die Nachahmung“ als Aufgabe der Kunst im Sinne späterer Kunstrichtungen“ sich auf die ganze sichtbare Natur erstreckt“?

Wir können von einer Kunstdarstellung ausgehen, die vom Standpunkt der künstlerischen Aufgabe aus bei aller sonstigen Verschiedenheit dem Iphigenien-



Abb. 21. Opferung der Iphigenie, wahrscheinlich nach dem Gemälde des Timanthes.
Relief auf einem runden Altar. Florenz.

opfer zur Seite gestellt werden kann: von der Mater dolorosa bei der Kreuzigung oder der Grablegung Christi: zunächst zeigt uns da die romanische Kreuzigungsgruppe der Wechselburger Kirche in maßvoller Andeutung den Schmerz der Mutter Christi (Abb. 23); zwei Bilder Tizians (Abb. 24 u. 25) im Madrider Prado-Museum führen uns dieselbe Maßhaltung in zwei immerhin recht verschiedenen Stufen vor; auch abgesehen von der Frage der sonstigen Formgebung wird jedenfalls die maßvollere Wiedergabe des Schmerzes in dem zweiten Bilde den harmonischeren Eindruck bei dem Beschauer hinterlassen. Doch lehrt uns die vergleichende Betrachtung der beiden Marienbilder Tizians sofort noch ein Weiteres, nämlich daß es nicht bloß eine Frage der Schönheit ist, um die es sich bei der Darstellung des Schmerzes handelt; selbst dem formenschöneren Bilde gegenüber empfinden wir: Lessing traf durchaus das Richtige, als er darlegte: nicht die Frage, ob schön oder häßlich, ob sittlich hochstehend oder nicht? sei hier maßgebend, sondern allein die, ob den Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst diese Darstellung des vorübergehenden Zustandes entsprechend sei.

Daß die Malerei gut thut, die Darstellung des Transitorischen zu vermeiden, weil es dem Beschauer eine peinliche Empfindung verursacht, im Bilde



Abb. 22. Die Vertreibung aus dem Paradies, Freskogemälde von Masaccio in S. Maria del Carmine zu Florenz.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Mailand.

festgehalten und erstarrt zu sehen, was seiner ganzen Natur nach vorübergehend und des Verweilens unfähig ist, das soll durch einige weitere Beispiele veranschaulicht werden: wir sehen den Ausdruck höchster Wut in einer Kreidezeichnung Michelangelos (Abb. 26) festgehalten, die natürlich nur als Skizze gedacht ist; es ist ein Zustand der Verzerrung, in dem die Muskeln des Gesichtes in der Natur nicht verharren können und den daher auch die Kunst nicht festhalten soll; Lyssa, die Göttin der Wut und der Raserei bei den Griechen, darf auch bei sich selber in der Kunst ihre Macht nicht bis auf den Ausdruck des Gesichtes



Abb. 23. Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Weiskirchen.

ausdehnen lassen; um wie viel weniger der Sterbliche, bei dem Zorn und Wutausbruch vorübergehende Erscheinungen sind; ist doch manchem Betrachter auch das Bild der lächelnden Saskia Rembrandts (Abb. 27) fatal, während er anderen Saskiabildern voll Bewunderung gegenübersteht, und lehnen wir es doch, wenn wir unserem natürlichen Gefühle nachgehen, ab, in Menzels bekanntem Cerclebilde das lebenswürdige Lächeln des greisen Kaisers durch Festbannung in einem starren Momente um seine beste Wirkung gebracht zu sehen. Ein Bild wie Tizians lächelnder Franz I. im Louvremuseum als Einzelporträt ist natürlich von diesem Standpunkt aus noch ansprechbarer.

Auch der Zustand der Begeisterung und aller der-

jenigen Empfindungen, die mit dem griechischen Worte der Ekstase so fein als außerhalb des Normalzustandes liegend bezeichnet sind, auch er sträubt sich dagegen, im Bilde festgehalten zu werden, und wirkt leicht abstoßend und unangenehm statt erhebend zu wirken; vorsichtige Maßhaltung wird auch hier der bildenden Kunst geboten sein, damit der Wunsch, recht Eindrucksvolles zu geben, nicht zur Darstellung von Zerrbildern führt.

Tiepolos Wiener Bild der heiligen Katharina von Siena (Abb. 28) und zahlreiche Darstellungen der in Thränen der Reue zerfließenden büßenden Magdalena wirken deshalb so wenig erfreulich, und selbst Meister in der Darstellung ekstatischer Zustände, wie der Spanier Zurbaran, vermögen nicht, uns über das Unangenehme dieser Festhaltung eines Ausnahmezustandes im bleibenden Kunst-

werk hinwegzutäuschen. Auch hier hat das Weniger von Äußerung ein Mehr von Wirkung zur Folge. Wer das Standbild eines großen Dichters schafft, kann sehr wohl daran denken, den Moment der Intuition des poetischen Schaffens festzuhalten, oder der Schöpfer eines Komponistendenkmals kann seinen Meister wie in Verückung den Tönen lauschen lassen, die sich ihm zum Kunstwerk gestalten werden, aber wie nahe liegt die Gefahr, daß dabei die Grenze des Erlaubten überschritten wird und eine peinliche oder auch komische Wirkung die Folge ist!



Abb. 24. Die schmerzerreiche Mutter. Im Museum zu Madrid.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Wir haben neuerdings in dem großen Genossen des Praxiteles, in Skopas, denjenigen Meister der antiken Plastik kennen gelernt, der das Pathetische, mit entschiedener Vorliebe, aber mit weiser Maßhaltung im Ausdruck, darzustellen liebt; es wäre von besonderem Interesse, seine Auffassung des Gottes der Dichtkunst, von der die Alten viel Ruhmens machen, zu kennen. —

Wir erweitern mit Lessing die Frage und dehnen sie von der Darstellung vorübergehender Affekte auf die vorübergehenden Handlungen aus; in zahlreichen

mehr oder minder freien malerischen oder plastischen Nachbildungen aus dem Altertum erhalten, wird uns die berühmte Medea des Timomachos (Abb. 29) doch allein durch das herkulanensische, nur in seiner Hauptfigur erhaltene Wandbild bekannt, ein großartiges Bild des Seelenkampfes der Mutter vor der



Abb. 25. Die schmerzreiche Mutter. Im Prado-Museum zu Madrid.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

grausen That, das auch in der handwerksmäßigen Kopierarbeit des campanischen Lokalmalers am unheimlichen Blick der Augen und in dem krampfhaften Spiel der Hände am Schwert noch die Gewalt des Originals erraten läßt. Sie ist in der That ein glänzender Beleg dafür, daß die richtige Wahl des Momentes vor dem Höhepunkt eine unendlich viel tiefere und reinere Wirkung des Kunst-

werkes auf den Beschauer herbeiführt, als die Darstellung des entscheidenden Vorgangs selber; vielleicht derselbe Timomachus, der das Medeabild geschaffen hat, hat die Tötung der Meduse in dem Augenblick dargestellt, wo Perseus das Schwert bereits an die Kehle des Ungeheuers angelegt hat; wenn der Künstler das that, so war er durch ältere Darstellungen des Vorgangs sehr zu seinem



Abb. 26. „Die Raserei.“ Kreidezeichnung in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.

Nachteil bestimmt. Die Tempelskulpturen von Athen aus dem fünften Jahrhundert, der Fries von Phigalia und mehr noch der Lapithengiebel von Olympia halten gelegentlich entsprechende Vorgänge gerade im Augenblick der Ausführung der That fest.

Wenn Canovas Herkules mit Lichas (Abb. 30) in dem auf solche Dimensionen nicht gestimmten Saale des Palazzo Torlonia besonders unglücklich wirkt, so ist der Hauptgrund dieser bedenklichen Wirkung doch in dem vom Künstler gewählten Moment zu suchen, der eben für jede feinere Auffassung der Festhaltung im Kunstwerk entschieden widerstrebt; Canova hat auch bei seinem „Theseus als Besieger des Kentauren“ im Wiener Museum (Abb. 31) durch Festhalten



Abb. 27. Erstes Bildnis von Rembrandts späterer Gattin Saskia van Ulenburgh.
In der Gemäldegalerie zu Dresden.

(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G. und Paris.)



Abb. 28. Die heilige Katharina von Siena, Gemälde. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

eines widerwärtigen und in der Natur zum Glück rasch vorübergehenden Momentes einen peinlichen Eindruck bei dem Beschauer veranlaßt. Besonders die Größe des Kunstwerkes ist natürlich hier von großem Einfluß auf die Wirkung: in seinem Bilde „Der Tod und der Ritter“ aus der Holzschnittfolge vom Totentanz hat Holbein (Abb. 32) eine Darstellung wagen können, die für die Behandlung in einem größeren Kunstwerk einfach ausgeschlossen ist. Rubens Kaffeler Prometheusbild und Rembrandts Bild der Blendung Simsons mit ihrer Betonung des kräftigsten Momentes der schrecklichen Handlung möchte man als Beleg dafür anführen.

Im allgemeinen ist übrigens dies Festhalten vorübergehender körperlicher Stellungen im Kunstwerk weniger schlimm als die Festbannung transitorischer Seelenzustände; es hat zu allen Zeiten Meister gegeben, die das eigenartige Problem dieser Fixierung des Momentanen angezogen hat; Myrons Diskobol (Abb. 33) hielt eine Stellung fest, in der die Modellfigur, selbst wenn sie gestützt würde, keinen Augenblick verharren könnte, der Meister der berühmten Ludovisischen Galliergruppe (Abb. 34) drängt zwei einander ebenbürtige transitorische Vorgänge, den des Hinabgleitens der ermordeten Frau und den des Selbstmordes, in ein wunderbar fein ersonnenes Ganzes zusammen, und in der berühmten Pasquinogruppe kann die Haltung des Menelaos ebenfalls nur die Sache eines rasch enteilenden Momentes sein; auch in dem Gesamtaufbau der Laokoongruppe sind ja transitorische Elemente sehr reichlich vorhanden; wir empfinden sie deshalb nicht als störend, weil bei ihnen die statische Unwahrscheinlichkeit sich nicht allzusehr dem Beschauer aufdrängt. Mit dieser statischen Unwahrscheinlichkeit hat die bildende Kunst bei der Wahl ihrer Stoffe sowie der zur Darstellung gelangenden Momente der Handlung sehr stark zu rechnen; wie sehr sie bei Werken der Plastik sich eher einstellt, wie bei Werken der Malerei, kann ein kunstgeschichtlicher Blick auf die „Physiologie des Fliegens in der bildenden Kunst“ einen jeden lehren. —



Abb. 29. Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend. Wandgemälde aus Herculaneum. Neapel. Museo Nazionale.
Nach Timomachos von Byzanz.

Nach Originalphotographie.

Die künstlerische Einsicht, die die Schöpfer der Laokoongruppe infolge richtiger Schätzung der Ausdrucksmittel ihrer Kunst mit der Auffassung der Gruppe im einzelnen von der dichterischen Behandlung des Gegenstandes ganz abweichen ließ, würden wir am besten ad oculos demonstrieren, wenn wir eine Laokoong-

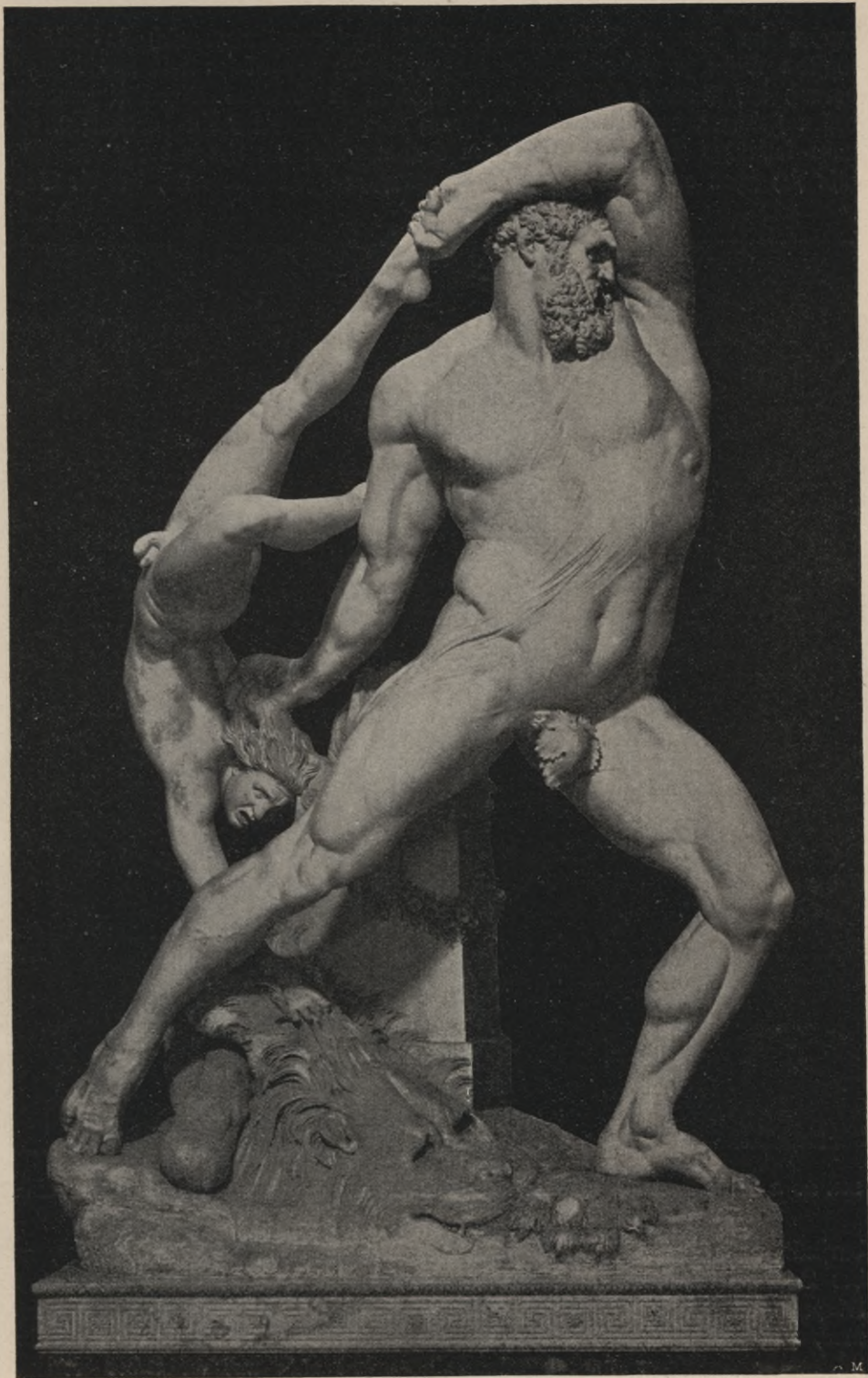


Abb. 30. Hercules und Lichas. Marmorgruppe im Palast Torlonia in Rom.

gruppe im strengen Anschluß an Virgil skizzierten, wozu sich in Lessings fünftem Stück ja zahlreiche Andeutungen finden; beschränken wir uns indessen darauf, auf den von Lessing zitierten Laokoon in Drydens Virgil hinzuweisen, dessen Zeichner, der Mecklenburger Franz Klein, allerdings ein schreckliches, beinahe komisches Bild des griechischen Helden giebt; die Frage der Gewandung läßt sich schon an dem oft abgebildeten pompejanischen Wandbilde, das die Sage

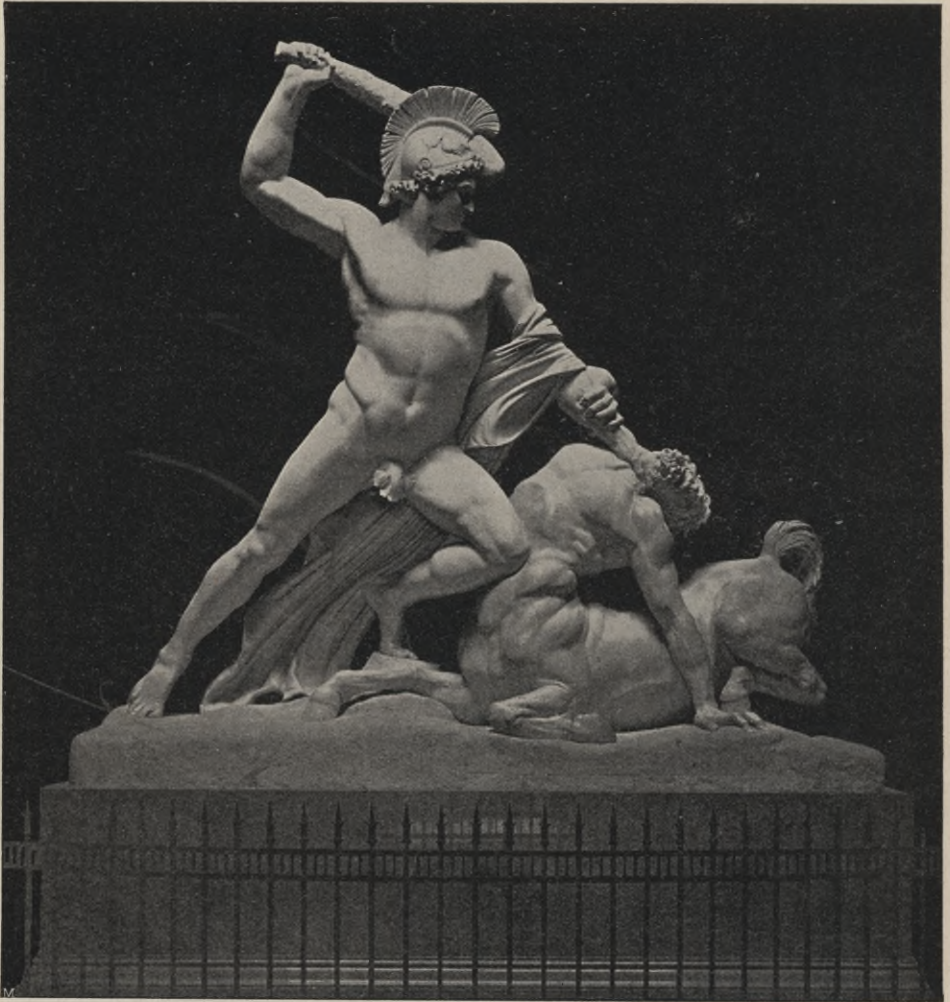


Abb. 31. Theseus im Kampfe mit dem Minotaurus. Marmorgruppe im k. k. Hofmuseum in Wien.

darstellt, ausreichend besprechen. Die berühmte Stelle des fünften Stückes, an der Lessing dies Hindrängen der bildenden Kunst zur Darstellung des nackten Körpers erklärt und befürwortet, ist mehr als ein bloßes Manifest des Klassicismus, für das sie oft einseitiger Weise gehalten wird; sie spricht eine tief im Wesen der plastischen Kunst begründete Wahrheit aus; nur wenn der Verzicht

auf das Gewand einen — sit venia verbo — Kostümanachronismus allzu derber Art mit sich bringt, begeht die Plastik einen Fehler, indem sie auf die Wiedergabe des Körpers ohne Gewandung hindrängt. —

II.

Es ist unzweifelhaft der am wenigsten allgemein interessante Abschnitt des Lessingschen Laokoon der, der sich mit der Polymetis des Spence beschäftigt; Lessing hat mit dem Grundgedanken seiner Polemik völlig recht, die archäologischen Begründungen und Behauptungen im einzelnen sind vielfach längst als verfehlt erkannt. In der heutigen Zeit, wo Addison's Wunsch „die Kenntniss der alten Kunstwerke zu einem Anschauungsmittel zu erheben“ nur allzureichlich in Erfüllung gegangen ist, wird sich zur Ermittlung des wirklich bestehenden Verhältnisses zwischen antiker Dichtung und antiker Kunst gerade im Unterricht unserer Oberklassen sehr oft Gelegenheit finden; wir können daher die von Lessing herangezogenen und zum Teil mit irrigen archäologischen Ausführungen begleiteten Beispiele um so eher getroffen beiseite lassen. Nur über die Frage der Kunstdarstellung der Venus mit zornverzerrten Zügen ist hier kurz zu handeln, da die damit angerührte Frage der negativen Züge für die gesamte Unterscheidung der Kunstmittel von Malerei und Poesie von größter Bedeutung ist.

Odysseus in Bettlergestalt, der in einen Stier verwandelte Zeus, Christus als Gärtner — das sind, aus sehr verschiedenen Gebieten entnommen, Beispiele für einen Fall, wo die Poesie in der allerbequemsten Lage ist; sie hat den Namen ausgesprochen, jedes Mißverständnis ist damit ausgeschlossen: die bildende Kunst hingegen, wenn sie den Gärtner, den Bettler, den Stier hinsetzt, muß den Beschauer mühsam vor einer falschen Auffassung schützen, die das Ergebnis der Verwandlung verkennet und für ein natürliches Wesen der angegebenen Art hält; wenn Venus mit zornverzerrten Zügen erscheint, so ist sie in eine Furie verwandelt, und das Auge des Beschauers kann nur gar zu leicht übersehen, was etwa die Deutung der Figur auf Venus durch äußere Thaten nahe legen mag. Da aber in allen solchen Fällen die bildende Kunst sich eben thatsächlich nur durch äußere Thaten oder durch die Anwendung einer mehr oder weniger konventionellen Mischgestalt helfen kann, sollte sie Szenen, die eine solche Aufgabe mit sich bringen, nach Kräften meiden; Ovid's Metamorphosen, die in der Renaissancezeit einen Lieblingsstoff der Künstler bildeten, stellen, so in der Sage von Aktäon, Antiope, Kallisto, Vertumnus u. a. auf Schritt und Tritt der bildenden Kunst diese Aufgabe; der typische Fall aus der heiligen Geschichte ist der von „Christus als Gärtner“, bei dem sich die Malerei durch Mischung der beiden Darstellungselemente durchhelfen muß, wie es z. B. Tizian bei seinem



Abb. 32. Der Tod und der Ritter.
Aus der Holzschnittfolge „Der Totentanz“.

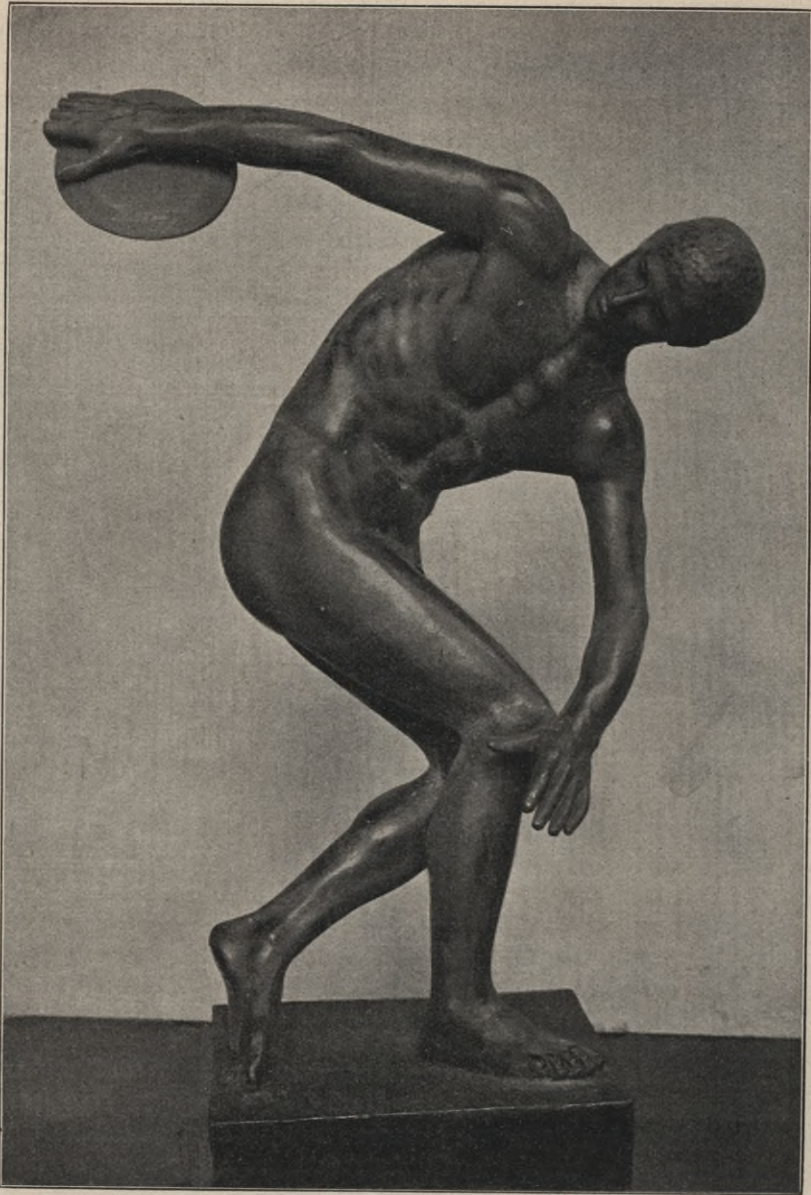


Abb. 33. Diskuswerfer des Myron.
Bronzierter Gipsabguß in Statuettengröße aus dem römischen Kunsthandel im Akademischen
Kunstmuseum zu Bonn. Das unbekannte Original des Abgusses war antike oder moderne
Wiederholung des Diskuswerfers im Palazzo Lancellotti zu Rom.

Noli me tangere-Bild in der Londoner Nationalgalerie gethan hat (Abb. 35), aus der Heiligenlegende mag die Versuchung des heiligen Antonius durch den Teufel in Frauengestalt Erwähnung verdienen, die sich gelegentlich in engem Anschluß an diese Tradition dargestellt findet. Die Metamorphosendarstellungen, von denen bei Gelegenheit einer späteren Stelle des Laokoon die Rede zu sein



Abb. 34. Gallier, welcher in einer verlorenen Schlacht sein Weib und sich selber tötet. Originalmarmorgruppe. Rom. Palazzo Buoncompagni.

hat und bei denen es sich um den Akt der Verwandlung, nicht um ihr Ergebnis handelt, sind vom Standpunkt der Ausdrucksmittel der bildenden Kunst ganz anders zu beurteilen. —

Ist uns die Allegoristerei schon zu Anfang dieser Betrachtungs- und Bilderreihe entgegengetreten, so erhalten wir dadurch noch einmal Anlaß, einige alle-

gorische Figuren der bildenden Kunst kennen zu lernen, daß Lessing bei Gelegenheit seiner Bekämpfung der Spenceschen Anschauungen auch einer verkehrten Übung der Dichter gedenkt, die die allegorischen Gestalten auch in der Poesie mit den Attributen ausrüsten, deren sich die bildende Kunst doch nur als Notbehelf bedient, um jene Personifikationen als das, was sie bedeuten, überhaupt erkennbar zu machen. Lessing nennt die Mäßigung, die Standhaftigkeit und die



Abb. 35. „Nähre mich nicht an!“ In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

Gerechtigkeit und erwähnt damit Gestalten, die auch noch heute einen, jedem geläufigen Bestandteil des allegorischen Typenschatzes bilden; ein einziger Gang durch das Innere einer Großstadt zeigt dem aufmerksamen Betrachter, wie oft sie und ihre Verwandten in der bildenden Kunst verwendet werden, lehrt aber freilich auch, wie leicht selbst diese allbekanntesten Allegorien der Mißdeutung ausgesetzt sind.

Je weiter wir uns von dem geläufigen Typenvorrat und seinen leisen Umbildungen entfernen, desto schwerer wird natürlich das Verständnis der Allegorie,



Abb. 36. Die Hoffnung, kleines Erzstandbild von Donatello am Taufbecken in S. Giovanni zu Siena.
Nach einer Photographie von P. Lombardi in Siena.



Abb. 37. Die Hoffnung.

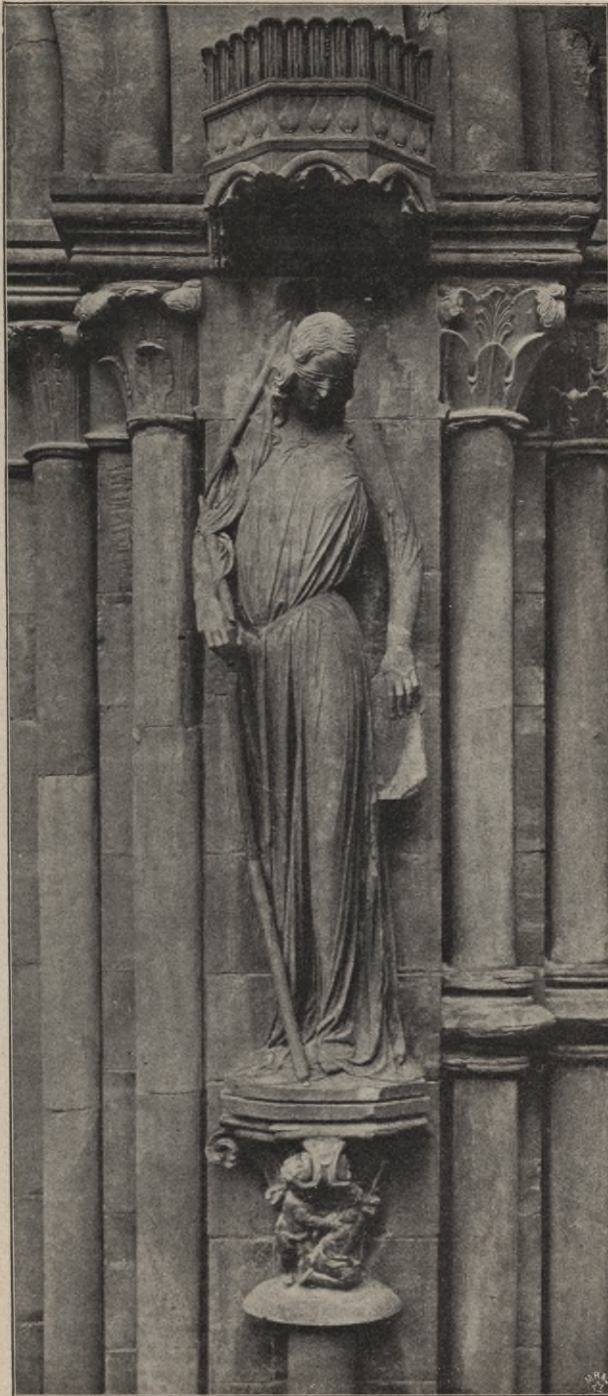


Abb. 38. Standbild der Synagoge am südlichen Querschiffportal
des Straßburger Münsters.

desto näher liegt die falsche Auffassung ihrer Bedeutung; so ist Donatellos „Hoffnung“ vom Taufbecken von S. Giovanni in Siena eine Figur, die an sich sehr leicht mißzuverstehen wäre und dem Motiv nach ebensowohl etwas anderes bedeuten könnte (Abb. 36); sie ist eben die Personifikation eines Begriffes, den die Sprache mit einem Worte scharf und unverkennbar zum Ausdruck bringt, für dessen klare Bezeichnung und Abgrenzung die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst aber grundsätzlich nicht ausreichen; nicht anders als mit Donatellos Gebilde steht es mit Thorwaldsens berühmter „Spez“, der obendrein der psychologische Teil der Darstellungselemente völlig abgeht (Abb. 37).



Abb. 39. Statue der „Kriegswissenschaft“
in der Ruhmeshalle in Berlin.

Dem Mittelalter war eine ganze Reihe von Gestalten verständlich, die dem heutigen Beschauer erst mühsam gedeutet werden müssen: z. B. die Figur der Synagoge, wie sie uns am Straßburger Münster entgegentritt, entsprach einer Symbolik, die den Gebildeten der Zeit geläufig war (Abb. 38); aber wie einseitig bringt diese Figur selbst für die, denen sie ohne weiteres verständlich ist, das Wesen der jüdischen Kirche zum Ausdruck: sie enthält ein paar Attribute, deren Anwendung durch die dogmatisch-theologische Schriftstellerei des Mittelalters angeregt und bedingt ist; wichtigere, ja die wichtigsten Seiten des Wesens der Synagoge bleiben unberücksichtigt und entziehen sich überhaupt völlig dem Machtbereich dieser „Bildersprache“.

In vielen Fällen wird selbst eine Häufung der Attribute nicht ausreichen, um die Bedeutung der Personifikation klar hervortreten zu lassen: Reinhold Begas hat mit seiner Statue der „Kriegswissenschaft“ in der Ruhmeshalle zu Berlin eine allegorische Figur geschaffen, die ihre volle Beziehung doch erst



Abb. 40. Die Wohlthätigkeit, einen blinden Greis führend.
Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in Wien.

durch den Ort erhält, an dem sie uns entgegentritt (Abb. 39). Dabei ist die Häufung der Attribute an sich etwas Bedenkliches; jedes neue Attribut zwingt dem Beschauer des Kunstwerkes eine dem Wesen der Kunstbetrachtung fremde und hinderliche Denkoperation auf; wird diese Denkoperation durch das Nebeneinander mehrerer Attribute zu sehr ausgedehnt, so verfällt eben der Künstler mit seinen allegorischen Gestalten in den Fehler der Allegoristerei, von dem oben die Rede



Abb. 41. Grabmal Philipp Veithmanns.

war und dessen Wesen darin besteht, daß die Ausdrucksmittel einer anderen Kunst, die Sprache, zuhülfe genommen werden müssen, damit das Kunstgebilde dem Beschauer verständlich wird; wenn z. B. Kethel in seinem Blatte der „Nemesis, den Mörder verfolgend“ ursprünglich noch den Gedanken der Justitia in die eine Personifikation der Rachegöttin hereinbringen wollte, so lief er Gefahr, den einfach wirkungsvollen Eindruck seiner Komposition durch das Hinzutretenlassen einer künstlichen Denkooperation abzuschwächen.

In noch anderen Fällen endlich wird überhaupt der abstrakte Gedanke durch Beschränkung auf eine Figur trotz aller Häufung der Attribute nicht auszuweisen sein; Canovas Wohlthätigkeit vom Grabmal der Erzherzogin Christina in Wien (Abb. 40) wird nur durch die Figur des hilfsbedürftigen Alten, den sie geleitet, notdürftig in ihrer Wesenheit bezeichnet; ebenso wird der Begriff des Handels seinem ganzen Wesen nach erst bei einer Zweizahl von Figuren ganz klar zum Ausdruck zu bringen sein. Wenn nun gar die Möglichkeit der schlichten Darstellung des Vorgangs selber sich dem Künstler bietet, so ist es um so unverständlicher, wenn der letztere sich mit dem Notbehelf der allegorischen Personen abmüht; Thorwaldsen giebt an seinem Grabmal Philipp Veithmanns (Abb. 41) trotz aller Häufung allegorischer Einzelfiguren dem unbefangenen Beschauer doch kein klares Bild des Vorgangs, der den Tod des jungen Mannes herbeigeführt hat. Eine gewisse zeitliche Gebundenheit muß obendrein jeder Künstler in Kauf nehmen, wenn er seinem Werk sinnbildliche Elemente beigiebt, deren Verständnis naturgemäß an Zeit und Ort gar sehr gebunden ist; am freiesten und unabhängigsten wird daher stets die Kunst dastehen, die die Natur allein wiedergiebt und den Gedankengehalt aus der Zusammenstellung und der Erscheinungsform von Gestalten der Wirklichkeit hervorquellen läßt. Die schon früher einmal herangezogene Kunstwelt der altgriechischen Grabreliefs zeichnet sich unter anderem auch durch das beinahe gänzliche Zurücktreten allegorischer Zuthaten aus.

III.

Es folgt in dem Laokoon die längere Reihe von Kapiteln, die den Homerischen Bildern des Grafen Caylus gewidmet sind; Lessing behandelt zunächst in einer Art von Exkurs die wichtige Frage der Stoffwahl von seiten der bildenden Künstler; er hält es dabei mit Recht nicht für einen wirklichen Vorteil, wenn der Künstler durch die Neuheit seines Gegenstandes zu wirken sucht, und tritt mit Rücksicht auf die geringe Verbreitung des Homer zur Zeit der Abfassung

des Laokoon dem Caylus'schen Vorschlag ablehnend entgegen; erst dann stellt er sich auf den Boden des französischen Kunstkritikers und untersucht, wie weit Graf Caylus bei der Aufstellung seiner Homerischen Bilder ein richtiges Verständnis für die Ausdrucksmittel der Poesie einer-, der bildenden Kunst andererseits bewiesen hat.

Wir sind in der angenehmen Lage, gleich den letztgenannten Punkt der Lessing'schen Erörterungen mitzubehandeln, wenn wir die weiteren Schicksale des Homer als Stoff für die Malerei wenigstens in einigen Hauptpunkten festzulegen suchen; wie Caylus' Gedanke zum Siege gekommen ist, ist allbekannt: an der Wende des Jahrhunderts genossen dank der herrschenden klassizistischen Richtung die homerischen Stoffe eine allgemeine Verbreitung ohnegleichen, drangen durch Unternehmungen wie Wedgewoods Thonwarenfabrik auch in das Kunstgewerbe ein. Da ist nun der Engländer Flaxman derjenige, den wir geradezu als Ausführer der Caylus'schen Gedanken für unsere Zwecke betrachten und mit einzelnen seiner Homerischen Bilder heranziehen können; wir beobachten den von Lessing hervorgehobenen Übelstand, daß der Unterschied zwischen sichtbaren und unsichtbaren Wesen für die Malerei so gut wie ganz wegfällt, wir stoßen uns an der mißlichen Vergleichung der Größenverhältnisse natürlicher und übernatürlicher Wesen, auch das symbolische Zeichen der Wolke, die die Unsichtbarkeit andeuten soll, finden wir von Flaxman angewendet, ja wir können, wenn wir die ganze Serie der Homerbilder des englischen Zeichners überschauen, sehr wohl die von Lessing am Anfang des dreizehnten Stückes angedeutete Probe machen.

Was wir zwischen Homer und Flaxman beobachten können, tritt uns entsprechend überall entgegen, wo ohne richtige Beobachtung der für die bildende Kunst bestehenden Schranken ein Werk der Dichtung oder überhaupt eine Erzählung illustriert wird; Preller hat sich wohlweislich auf eine sehr feinsinnige Auswahl einzelner geeigneter Punkte wenigstens für die Hauptbilder seines Odysseezyklus beschränkt; seine Bilder und die esquilinischen Odysseebilder als antikes Gegenstück zu seinem Werk wird man als selbständigere Kunstschöpfungen



Abb. 42. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Gometerium des heiligen Calixtus. Rom. Nach de Rossi.

im Anschluß an Homer zu Flaxman mit Recht in Gegensatz bringen. Und ein ähnlicher Gegensatz wird für die zahlreichen anderen Stoffgebiete zu beobachten sein, die in der nachlessingschen Zeit der bildenden Kunst Anregung gegeben haben, so besonders für die Heilige Schrift, die in Schnorr von Carolsfeld, dann in Gustav Doré zwei untereinander grundverschiedene Illustratoren gefunden und



Abb. 43. Von der jüngeren Erzählung Sibertis am Kapitulum zu Florenz:
Die Geschichte von Jakob und Esau.
(Nach einer Photographie von Braun, Glemert & Cie. in Schnorr's i. G. und Paris.)

daneben zahllose selbständigere Kunstschöpfungen hervorgerufen hat, und für das Nibelungenlied, das eine Zeitlang gegründete Aussicht hatte, ein herrschendes Stoffgebiet der neuzeitlichen Kunst zu werden; wo immer auf diesen Gebieten die Betrachtung einsetzt, wird sie Lessings Satz bestätigt finden, daß „manche poetische Gemälde für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung

verlieren“ — ein Satz, dessen Betonung in Lessings Zeit übrigens nötiger war, da die Verwendung des Wortes „Gemälde“ für Poesie und Malerei zur Verwirrung der Begriffe gar leicht verführen konnte.

Den sklavischen Illustrator in seiner Zwangslage kann unsere heutige an illustrierten Klassikerausgaben überreiche Zeit aus zahllosen Beispielen zur Genüge



Abb. 44. Daphnegruppe.
Marmorgruppe von Lorenzo Bernini im Palazzo Borghese zu Rom.

kennen lernen; oft genug wird man dabei Anlaß haben, Lessings Satz heranzuziehen, „daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind“ (V. Anm.), freilich auch in sehr vielen Fällen von Herzen gern auf diese Erläuterungen verzichten und lieber die eigene Phantasie anstrengen, um sich den vom Dichter geschilderten Vorgang auszumalen; die Geschichte der Bücherillustration ist auf vielen ihrer Blätter eine

Geschichte künstlerischer Verirrungen; das wird seinen Grund für die meisten Fälle darin haben, daß der bildende Künstler als Illustrator sich eben allzu leicht auf den Weg begiebt, dessen Verkehrtheit Lessing dem Grafen Caylus gegenüber so sehr mit Recht betont.

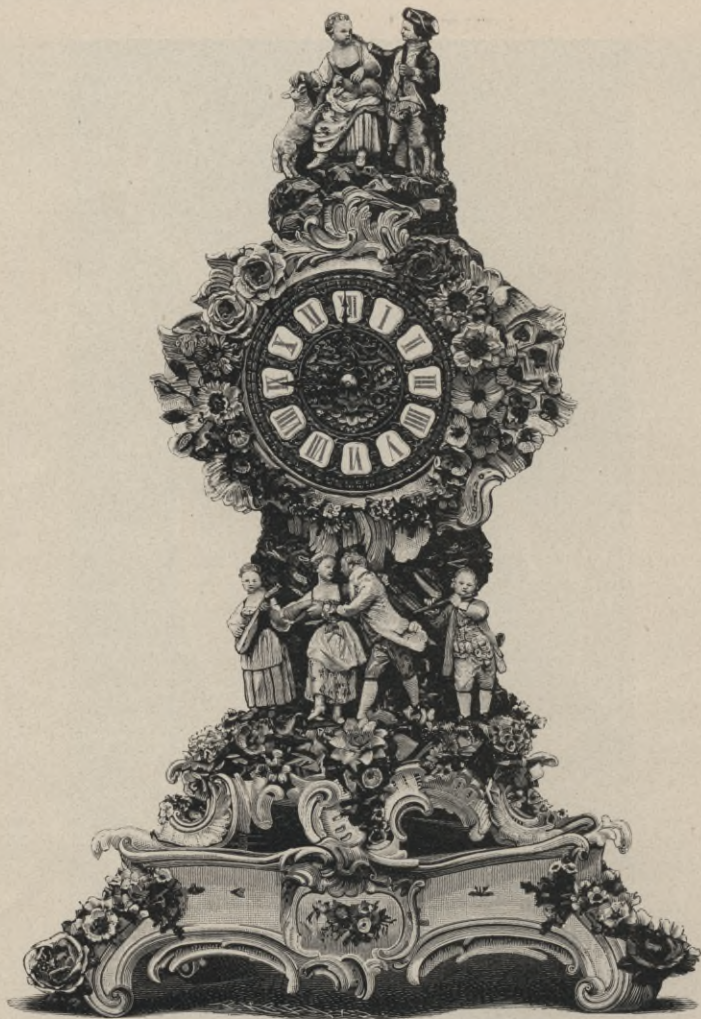


Abb. 45. Standuhr aus Porzellan; Meissen um 1750.

IV.

„Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.“ Nur wenn der bildende Künstler seine Gestalten durch irgend einen Mechanismus bewegungsfähig machen wollte — wir würden damit auf das ästhetische Gebiet der Pagodenfigur kommen! —, nur dann würde auch ihm das Gebiet der Zeitfolge eröffnet sein; der bildende Künstler kann, streng genommen, nur einen Moment in einem Kunstwerk darstellen und muß die Ergänzung aller voran-

gehenden und aller nachfolgenden Momente der Phantasie des Beschauers überlassen. Freilich kommt eine ganze Reihe von Kunstgriffen im mehr oder minder guten Sinne des Wortes in Betracht, durch die der Künstler die Phantasie des Beschauers bei dieser ihrer Aufgabe unterstützen kann. Lessing geht von dem größten dieser Kunstgriffe aus, um ihn in einer kurzen Bemerkung zu verurteilen.



Abb. 46. Porzellan-Armleuchter (Meißen 1730). Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Für die Vereinigung zweier verschiedener Momente der Handlung auf einem Bilde führt Lessing selbst Mazzuolis Gemälde mit dem Raub der sabinischen Jungfrauen sowie Tizians Bild vom verlorenen Sohn an; wir könnten den Kunstgriff mit zahllosen Beispielen aus dem Reiche der antiken wie der neuzeitlichen Kunst belegen; betrachten wir ihn zunächst in der naiv durchsichtigen Anwendung, die er auf einem Jonasbilde der Calixtuskatakombe (Abb. 42) findet; der Maler hätte die verschiedenen Szenen durch einen Rahmen scheiden und so einen Bildercyklus herstellen können, wie wir ihm in allen Zeiten der

Kunstgeschichte und auf allen Stoffgebieten thatsächlich oft begegnen; was hat ihn davon abgehalten, dies Verfahren zu befolgen? Es ist doch wohl der Wunsch, die Phantasie des Beschauers ohne jede Störung der Illusion, wie sie das Hingegleiten des Auges über einen wenn auch noch so leise angedeuteten Rahmen zur Folge haben würde, ganz bei dem einen Stoffe zu erhalten und ihr eben doch mehr zu geben als den einen Moment, auf den das Kunstwerk sich eigentlich beschränken müßte; Ghiberti hat dasselbe Verfahren für die Felder seiner berühmten Erzthüren des Baptisteriums zu Florenz wiederholt eingeschlagen; wir setzen das Relief mit der Geschichte des Jakob und des Esau als Beispiel hin (Abb. 43). Auf seinem wunderbar poetischen Bilde des Noli me tangere im Darmstädter Museum hat Hans Baldung Grien ebenfalls zwei verschiedene Momente der Handlung zu einem Ganzen zusammenfließen lassen; es giebt Fälle, wo bei solcher Vereinigung statt einer Unterstützung der Phantasie des Beschauers

freilich geradezu eine Irreleitung derselben möglich ist; mindestens nicht unmittelbar verständlich ist die Behandlung der Scenenkombination auf einem Paduaner Freskobild Tizians, das im Vordergrund die Ermordung eines Weibes durch ihren Gatten, hinten die Wiedervereinigung des Ehepaares nach der Erweckung der Frau vom Tode, die Wunderthat des heiligen Antonius, darstellt.

Wenden wir uns zu einem feineren Kunstmittel im Dienste der in Frage stehenden Grenzüberschreitung von seiten der bildenden Kunst, so kann bei vielfigurigen Bildern zunächst ein Mittel zur Verwendung kommen, auf das im „Laokoon“ selbst hingewiesen ist; um nämlich die Grenzüberschreitung von seiten



Abb. 47. Die Luft. Meißener Gruppe, um 1760.
(Grhr. v. d. Malsburg, Escheberg.)

der bildenden Kunst mit Beispielen zu belegen, hebt Lessing kurz hervor, daß „in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere.“ Diese auch im allgemeinen nicht unrichtige Bemerkung trifft besonders zu und hat besonderes Interesse für den Fall, daß dem Inhalt des Stoffes nach, an mehreren Figuren des Bildes sich das Gleiche vollzieht: wenn auf einem bekannten Bilde Breughels oder am Latonabrunnen von Versailles bezw. Herrenwörth ein lykischer Bauer bereits ganz zum Frosch geworden ist, so ist der Analogieschluß auf das Schicksal der noch weniger verwandelten Gefellen nahe genug gelegt; die Darstellungen des Jungbrunnens in der deutschen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts arbeiten mit demselben

Kunstmittel des Analogieschlusses zwischen den verschiedenen Elementen des Gesamtbildes.

Bei einfigurigen Bildern oder bei solchen Darstellungen, wo ein Analogieschluß der eben besprochenen Art nicht stattfinden kann, tritt ein drittes, unstrittig



Abb. 48. Die Geißelung. Ölgemälde auf Leinwand. Im Museum zu Basel.

das feinste Kunstmittel in Kraft, um der „Malerei“ eine Grenzüberschreitung nach dem Gebiet des zeitlichen Nacheinander hin zu ermöglichen: In dem Lessingschen Nachlaß zum Laokoön findet sich der trefflich formulierte Satz: „Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der

Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt.“ Es liegt auf der Hand, daß dies bei bekannten Stoffen sich leichter vollziehen kann. Doch auch bei weniger verbreiteten Stoffen vermag die Kunst sich die Phantasie des Beschauers im Sinne der eben angeführten Worte Lessings dienstbar zu machen.

Betrachten wir Berninis oft nachgeahmte Daphnegruppe im Palazzo Borghese zu Rom (Abb. 44), die wohl als das glänzendste Beispiel dieser optischen Täuschung angeführt werden kann; die Verwandlung der Jungfrau in den Lorbeer soll dargestellt werden, es ist ein Moment höchster Bewegung, flüchtigsten Vergehens und Werdens, den der Künstler im Steine darzustellen unternimmt; meisterhaft



Abb. 49. Studie zu dem Martyrium des Placidus und der Flavia. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.)

hat er es nun verstanden, die Phantasie des Beschauers in dem oben besprochenen Sinne in Thätigkeit zu versetzen; es ist alles Bewegung und Fluß in den Formen der beiden Figuren, an den entscheidenden Stellen, denen nämlich, wo die Verwandlung gerade angelangt ist, fehlt dem Auge der feste Stützpunkt, der dem Beschauer die Sicherheit gäbe: bis hierher ist Daphne in Lorbeer verwandelt; der Künstler hat mit solchem Geschick, man kann auch sagen Raffinement gearbeitet, daß unsere Einbildungskraft ganz ungezwungen an dem Bildwerk eine Art von Kinematographie vollzieht, den Arm weiter in den Lorbeerzweig übergehen, die Zehen fester im Boden Wurzel fassen läßt. Für die optische Täuschung, die erreicht ist, kommt dabei nicht unwesentlich die Thatsache in Betracht, daß die Blutcirculation im Haupte des Beschauers an sich die Vorstellung einer leichten Bewegung auch dem völlig fest ruhenden Gegenstande gegenüber gar leicht hervorruft.

Ovids Metamorphosen, bekanntlich ein Lieblingsstoff der gesamten Renaissancekunst, stellen dem bildenden Künstler unzählige Male die Aufgabe, eine solche optische Täuschung hervorzurufen; nur selten ist sie mit solcher Meisterschaft erreicht wie bei Bernini. Ziehen wir hier noch als Beispiel ein Verwandlungsmotiv der deutschen Märchenwelt heran und erinnern an Moritz von Schwind's entzückend dichterische Auffassung des Bildes, wo die Söhne der schon zum Tod auf dem Holzstoß bereiten Mutter zu Hilfe eilen; bei einem der Reiter ist die



Abb. 50. Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia.
Gemälde in der Gallerie zu Parma.

Rückverwandlung noch nicht vollzogen; den linken Arm ersetzt noch die Rabenfeder, aber wir vollziehen unwillkürlich die weitere Metamorphose und lassen damit gewissermaßen das Bildwerk seine zeitliche Gebundenheit abstreifen. Es giebt Darstellungen der Belebung Adams durch Gottvater, auch der Wiederbelebung von Toten durch Heilige, die mit wunderbarer Kunst dasselbe Ziel erreichen; z. B. in Sebastiano del Piombos Lazarus ist die fortschreitende Befreiung aus der Starrheit des Todes nicht nur durch das Abstreifen der Binden — ein Gegenmotiv zum Laokoon! — sondern auch am Leibe des Lazarus selbst mit einer gewaltigen Wirkung zum Ausdruck gebracht. Die bildende Kunst arbeitet in solchen Fällen



Abb. 51. Die heilige Elisabeth die Kranken pflegend. Gemälde aus der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla, in der Akademie San Fernando zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G. und Paris.)

mit optischen Täuschungen, ebenso wie — das ist Lessings Darlegung im achtzehnten Stück — bei so günstigen Formenverhältnissen wie sie die griechische Sprache besitzt, eine Art von akustischer Täuschung die Elemente einer Schilderung aus ihrem zeitlichen Nacheinander zu einer zeitlichen Einheit zusammenzufassen erlaubt.



Abb. 52. Die schmaufenden Gassenbuben. In der königl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Eben weil unsere Einbildungskraft im Sinne der Beispiele, die wir eben aus dem besonders eigenartigen Gebiet der Metamorphosendarstellungen herangezogen haben, die vom Künstler in einem Moment festgebannte Bewegung unwillkürlich weiter fortführt, eben deshalb ist auch für die Aufstellung von Bildwerken bewegten Inhalts jede allzunaheliegende Begrenzung durch ein Hemmnis jedweder Art so bedenklich; uns stört der Gedanke, die „Nereiden“ des Grabmals von Xanthos auf die Säulen, zwischen denen sie aufgestellt gewesen sein sollen, gleichsam losrennen zu sehen, wohl der ruhig thronende olympische Zeus des Pheidias, nicht aber der stürmisch bewegte Moses des Michelangelo kann eine nahe Decke

über sich ertragen; denn bei letzterem wäre der Gedanke, daß der auffpringende Prophet mit dem Kopfe gegen diese Decke stoßen müßte, für den Beschauer unerträglich. Wer sich den thatsächlichen Bewegungseindruck einer von geschickter Künstlerhand in Bewegung dargestellten Figur klar machen will, der betrachte die Diskobolenherme des Museo Buoncampagni in Rom, wo der Eindruck des Festen, der vom Hermenschaft ausgeht, gegenüber dem Leben der Figur selbst geradezu als bitterböser künstlerischer Widerspruch erscheint.



Abb. 53. Inneres einer Dorfkneipe. Alte Pinakothek in München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

V.

Das neunzehnte Kapitel des Laokoon bringt einen archäologischen Exkurs über den Schild des Achilleus — wir wollen uns mit demselben ebenso rasch abfinden, wie mit den archäologischen Erörterungen des Polymetisabschnitts; die gesamte Frage nach dem Aussehen des Achilleusschildes — entweder eines wirklich einst vorhandenen, wie Heinrich Brunn in seiner Geschichte der griechischen Kunst anzunehmen geneigt war, oder eines vom Dichter auf Grund der ihm vorgekommenen Kunsterzeugnisse fingierten — diese ganze Frage ist durch die archäologische Erforschung der sogenannten mykenischen Periode in ein neues Stadium eingetreten; allein auf Grund der mykenischen Bildwerke und der ihnen am nächsten stehenden Erzeugnisse der gleichzeitigen orientalischen Kunst dürfen wir den Schild des Achilleus zu rekonstruieren unternehmen, und die vom Geist einer viel späteren Kunst durchtränkten Rekonstruktionsversuche, wie sie Lessing vor Augen hatte und

wie sie in späterer Zeit Schwanthaler u. a. unternommen haben, sie alle stehen mit dem Kunstcharakter der homerischen Zeit im allerärgsten Widerspruch; von einer irgendwie ausgebildeten Perspektive kann für die Bilder des Achilleusschildes natürlich schlechterdings nicht die Rede sein.

VI.

„Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz



Abb. 54. Der Zahnarzt. Gallerie in Kassel.

bei ihm zur Grimasse.“ Auch diese Bemerkung Lessings läßt sich an früher besprochene Dinge ungezwungen anknüpfen (S. 22 ff.); neu ist an dieser Stelle der Untersuchung die Wendung, daß gerade das Streben nach möglichster Hervorhebung der Schönheit hier die bildende Kunst nur allzu leicht auf falsche Wege geraten läßt.

Ganze Gruppen von Bildwerken verschiedener Kunstperioden lassen die Richtigkeit von Lessings Bemerkung sehr wohl erkennen: so die Korenfiguren, die

die archäologische Forschung aus dem „Perserschutt“ der athenischen Akropolis hervorgezogen hat und deren Lächeln sich ja von seiten eines neueren Gelehrten der sonderbarsten kulturhistorischen Ausdeutung zu erfreuen gehabt hat, so auch gar manches mittelalterliche Madonnenbildnis, wo das Streben des Künstlers, der Mutter Gottes ein mildes Lächeln in die Züge zu legen, zu einer meist eher ungünstig wirkenden starren Verzerrung des Madonnenantlitzes geführt hat. Die besten Beispiele jedoch können wir der neuzeitlichen Kunst entnehmen.

Lessings Worte treffen eine Hauptneigung gerade der Barockkunst, unter deren Einwirkung und zu deren Bekämpfung der Laokoon verfaßt ist; ihr innerstes Wesen ist es, auf „Reize“ auszugehen, die Schönheit in Bewegung darstellen zu wollen; was wir als die Geziertheit der Nymphen- und Hirtenfiguren der Spätrenaissancekunst empfinden, dieses eigentümliche Verschobensein der Gliedmaßen und das sonderbar lächelnde Antlitz, es ist nichts anderes als ein in verkehrter Nachahmung großer Meister entstandenes Streben nach „Reiz“. An mehr als einem Jugendwerke etwa Canovas ließen sich die letzten Nachwirkungen dieses Strebens nach „Reiz“ noch wohl erkennen — es wirkt bei ihm am abstoßendsten, wo er die Porträts von zeitgenössischen Frauen in die edle Ruhe antiker Gewandung einsetzt —, weisen wir daneben auf Menzels Darstellung des Gegensatzes zwischen der ruhigen Einfachheit der Antike und der anspruchsvollen Bewegtheit der Barockfiguren hin, um für die Gesamtbehandlung der Körperformen in dem so sehr verschiedenen Sinn der beiden Kunststrichtungen ein Beispiel zu geben, und fügen ein paar jener kleinen Porzellanfiguren hinzu, die den gezierten „Reiz“ der Rokokokunst zur Schau tragen (Abb. 45—47).

„Die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei als schöne Kunst will sie nicht ausdrücken“; schon oben haben Lessings eigene Ausführungen dazu veranlaßt, dies „will“ als ein zeitlich sehr beschränktes zu bezeichnen; soweit die griechisch-römische Kunst überhaupt als Einheit betrachtet werden kann — man sollte sich immer aufs neue vornehmen, darin nicht zu weit zu gehen! — hat sie allerdings die Darstellung häßlicher Formen eher gemieden, und das lehrt die Kunstgeschichte ganz ohne Zweifel, daß andere Zeiten mehr, andere weniger und ebenso, daß die verschiedenen Völker in sehr verschiedenem Grade zur Kunstdarstellung des Häßlichen neigen. Übrigens empfiehlt es sich sehr, ehe man das vorhandene kunstgeschichtliche Material zur Ausgestaltung ästhetischer Sätze und zur Aufstellung geschichtsphilosophischer Anschauungen über den Kunstcharakter verschiedener Völker und Zeiten verwendet, die Frage aufzuwerfen, wie weit die Kunstdarstellung des Häßlichen als Kunstwerk an sich überhaupt von ihrem Urheber gedacht ist oder gedacht werden durfte.

Ein weites Gebiet der Betrachtung eröffnet uns nun für diese Erwägung Lessings Hinweis auf eine Äußerung des Aristoteles, nach der „die allgemeine Wißbegierde des Menschen“ Ursache ist, „warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren“. Wir dürfen diese Andeutung des altgriechischen Philosophen zu der Annahme einer didaktischen Bildkunst erweitern, die neben der bildenden Kunst ähnlich einhergeht, wie die didaktische Poesie neben der Dichtkunst im allgemeinen; die kunstgeschichtliche und die ästhetische Betrachtung müßten weit mehr noch, als es gemeinhin geschieht, mit der Existenz dieser „Lehrmalerei“ rechnen, und Lessings „Pope ein Metaphysiker“ könnte noch in unseren Tagen sehr wohl ein



Abb. 55. Cain und Abel. Bronzegruppe.

Gegenstück für das Gebiet der bildenden Kunst vertragen; eine Menge von Kunstdarstellungen, die oft vorschuell für die ästhetische Anschauung und das künstlerische Empfinden ihrer Urheber und ihrer Entstehungszeit ohne weiteres Zeugnis ablegen soll, würde dabei in ganz anderem Lichte erscheinen.

Die analphabete Christengemeinde des Mittelalters soll am Portal der Kirche schon Belehrung finden: ein Katechismus in Steinbildern blickt ihr aus der Wölbung des Eingangsbogens entgegen; auch da haben wir es mit didaktischer Kunst zu thun und finden die Darstellung keineswegs bloß durch Schönheitsrücksichten bestimmt; wenn am Freiburger Münster die Apostel auf den Schultern der alttestamentlichen Propheten stehen, so wollte der Künstler das Verhältnis, für das wir den entsprechenden bildlichen Ausdruck ja in unserer Sprache haben, in greifbarer Gestalt den Gläubigen vorführen; das Verfahren, den heiligen Geist in Gestalt einer Taube aus Gottvaters Bart zum Haupte Christi hinquellen zu lassen, entspringt in der mittelalterlichen Skulptur demselben Wunsche. In früheren Zeiten hat eine verkehrte Verwendung des Begriffes „hieratischer Zwang“ bei der Beurteilung antiker Kunstwerte sehr viel Unheil angerichtet; was technisches Unvermögen und — in späterer Zeit — eigenartige Altertümelei war, das hielt man für bewußtes Zugeständnis an die Forderungen priesterlicher Tradition; nicht für die Formgebung, wohl aber für die Auffassung der Einzelgestalt und der darzustellenden Szenen kann man mit Recht von einer Art von „hieratischem Zwange“ reden.

In gräßlicher Weise als Bild des Jammers stellt Holbein in seinem Baseler Bilde der Geißelung den Erlöser dar (Abb. 48); hat der Schöpfer der berühmten Madonna und ihrer wunderbaren Anmut als Jüngling so wenig künstlerisches Empfinden besessen, daß er uns den Heiland in so furchtbarer Schmerzensgestalt vor Augen führt? Der wahre Grund ist der, daß Holbein bei seinem Werke nicht ausschließlich, vielleicht nicht einmal vorwiegend nach künstlerischen Rücksichten verfuhr; denn Bilder, wie sein Geißelungsbild, wollen ja nicht in erster Linie Gegenstände der Kunstbetrachtung sein, sondern sie wollen das Herz des Beschauers in seinem Innersten ergreifen; im einsamen Dunkel der Kirche wollen sie zu den Gläubigen reden, nicht im Museum Gegenstand ästhetischen Genusses sein; die richtige Vermittlung aber zwischen ihrer kirchlichen Aufgabe und ihrem Charakter als künstlerisches Werk ist für nur wenige Heiligenbilder ganz und rein von ihrem Schöpfer gefunden worden.

Als zur Zeit der Renaissance der künstlerische Gesichtspunkt zum überwiegenden geworden war, da verschwanden eine Zeitlang diese Martyrienbilder aus den Werkstätten der Künstler und aus den Kirchen; die ruhige Gestalt des Heiligen oder eine „santa conversazione“ mehrerer Heiligen führte der Maler vor und erinnerte nur durch die Beigabe des Marterwerkzeuges als einer Art von Attribut den gläubigen Beschauer an den Zeugentod der Märtyrer; es gehört zu den wirkungsvollsten Kampfmitteln der Gegenreformation, daß sie den Malern wieder die Vorführung der Martyrien in ihrer ganzen, das Gemüt des Volkes gewaltig packenden Furchtbarkeit zur Pflicht zu machen suchte.

Das Ringen der künstlerischen Empfindung mit dem Zwange, den die Tendenz dabei dem Kunstwerke aufdringt, können wir vielleicht nirgends klarer erkennen, wie bei der Entstehung von Correggios Martyrium des heiligen Placidus und der heiligen Flavia in der Galerie zu Parma (Abb. 49 und 50); der Auftraggeber will die gräßliche Wahrheit vorgeführt haben: zwei enthaup-

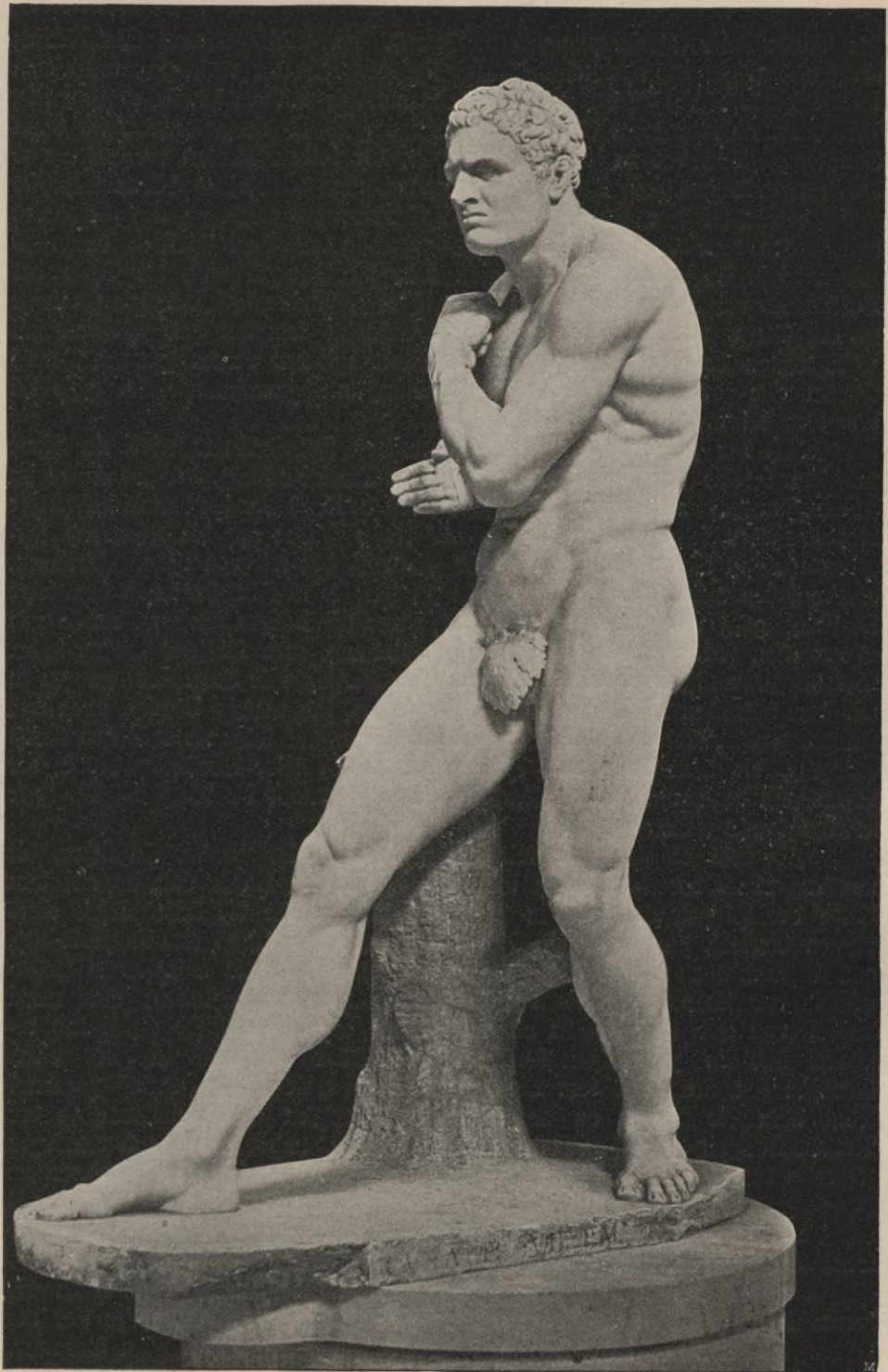


Abb. 56. Damocles. Marmorstatue im Vatikanischen Museum in Rom.

tete Kinder, die Enthauptung des Vaters, die Niederstechung der Flavia; ein Studienblatt der Louvresammlung zeigt den Künstler noch ganz unter dem Drucke des Auftraggebers, in dem fertigen Bilde hat der Schönheitsfuss sich, soweit es anging, zum Siege durchgerungen: es ist ein merkwürdiges Stück Künstlergeschichte, das in dem Nebeneinander der beiden Blätter, der Skizze und des fertigen Bildes, zum Ausdruck kommt, und man wird eines solchen Kampfes zwischen künstlerischer Empfindung und Tendenz des Auftraggebers besonders froh, wenn man etwa in S. Stefano rotondo auf dem Cälius Tempesta's Marterdarstellungen erblickt, wo eben rein nur der Wunsch, die Seele des Beschauers und zwar vor allem des weniger gebildeten Beschauers aufs tiefste zu erschüttern, den Künstler bei seinem Schaffen bestimmt hat; übrigens hat z. B. Tizian bei der Schöpfung seines Bildes mit der Ermordung des Petrus Martyr eine ganz ähnliche Gedankenentwicklung durchgemacht, wie Correggio bei dem eben besprochenen Bilde.

Auch der socialen Tendenzmalerei unseres Jahrhunderts wird ein Wort zu gönnen sein: ihr sonderbarster Vertreter, Antoine Wierz, der Didaktiker im Übermaße unter den Künstlern aller Zeiten, hat in Darstellungen von rücksichtsloser Naturwahrheit seine socialen Lehren als krasse Bilder auf die Leinwand festgebannt; es ist kein reiner, künstlerischer Eindruck, den wir von ihnen mitnehmen, aber auf den arbeitet Wierz auch gar nicht hin; er will belehren und stellt seine Malkunst ganz und gar in den Dienst seiner didaktischen Tendenz, ebenso wie es vor ihm, freilich mit viel größerer Maßhaltung, etwa Tassaert gethan hatte. Aus der dramatischen Poesie, die in mancher Hinsicht ihre Lebensbedingungen ja mit der bildenden Kunst gemeinsam hat, ließen sich manche Scenen, etwa aus Hauptmanns „Webern“, als unmittelbares Gegenstück solcher didaktischen Kunst anführen, die keine Milderung der Naturwahrheit, keine Abklärung des in der Wirklichkeit gegebenen gelten lassen kann, weil sie damit die Nachhaltigkeit ihrer Wirkung preiszugeben glaubt.

Wie steht es nun aber mit denjenigen Darstellungen des Häßlichen, die uns außerhalb der didaktischen Bildkunst begegnen? Wenn Murillo auf dem Bilde der heiligen Elisabeth in sehr realistischer Weise die Unsauberkeit eines Armen darstellt, dem die Landgräfin entsetzenden Liebesdienst erweist (Abb. 51), gut, so kann man dabei noch an eine Absicht denken, die aufopfernde Frömmigkeit der fürstlichen Heiligen recht deutlich hervortreten lassen; aber wenn diese Armut und Unsauberkeit als Selbstzweck auf einem Bilde (Abb. 52) erscheint und in zahlreichen berühmten Gemälden desselben Meisters einen Genossen hat, was hat dem Meister zu solchen Schöpfungen Anlaß gegeben? Man kann die Freude an der technischen Fertigkeit in der Wiedergabe der Naturwirklichkeit gewiß mit als Grund anführen, und realistische Strömungen treten in der Kunstgeschichte ja meist als Begleiterscheinungen von Höhemomenten des technischen Könnens der Künstler auf; aber ausreichen kann dieser Hinweis auf die Freude an der technischen Vollkommenheit der Naturauffassung und Darstellung nimmermehr.

Es weist der weiteren Betrachtung vielleicht die richtigen Wege, wenn wir hervorheben, daß gerade die Flamänder die besonderen Träger dieser Art der derben Genremalerei sind. In dem Werke von Jordaens, Adriaen Brouwer, David Teniers d. J. und zahlreichen anderen niederländischen Malern nehmen realistische Darstellungen von zum Teil recht wenig anziehenden Existenzen und



Abb. 57. Aus dem „Triumph des Todes“ im Campofanto zu Pifa.
(Nach einer Photographie von Organa in Pifa.)

Vorgängen einen ganz außerordentlich breiten Raum ein; wir betrachten das „Innere einer Dorfkeipe“ (Abb. 53), das sich von dem letztgenannten Meister in der Münchener Pinakothek befindet, oder das Raffeler „Zahnarztbild“ (Abb. 54) desselben Malers und denken zahlreicher recht unappetitlicher Untersuchungen und Operationen, denen die Künstler dieser Richtung uns im Bilde beizubringen lassen und in deren Darstellung auch gerade wieder ein Brüsseler Maler der Neuzeit, Madou, Hervorragendes geleistet hat; da finden wir, um hier wenigstens kurz anzudeuten, was einer längeren Darlegung an anderer Stelle bedürfen wird: es ist eine Art humoristischen Behagens, mit der das Häßliche, das im wirklichen Leben Widerwärtige auf die Leinwand gebannt und damit in seiner Art „salonfähig“ gemacht wird, die weite Verbreitung übrigens, die dieser Realismus dann findet, erklärt sich nicht zum wenigsten durch den Nachahmungstrieb, der, was eine hervorragende künstlerische Persönlichkeit zu thun sich berufen fühlte und mit sicherer Genialität durchgeführt hat, zum Gegenstand sehr unberechtigter Nachäffung, zur Modesache werden läßt; man empfindet dies besonders vor solchen Bildern der vlämischen Kunstrichtung, wo sozusagen die witzige Pointe von dem Nachahmer eines großen Meisters bei der Darstellung vergessen worden ist.

„Darf die Malerei, zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?“ Lessings strenger Standpunkt läßt ihn nur mit Bedenken diese Frage bejahen, weil die konkrete Vorführung in der bildenden Kunst einen zu starken Eindruck zur Folge hat, und er hat für seine Anschauung die Zustimmung Herders, Schillers und zahlreicher späterer Kunstrichter gefunden. Wie wir an einer früheren Stelle des Laokoon die allzu kurze Ablehnung der Karikatur von seitens Lessings beanstanden mußten, so werden wir auch die Darstellung des Häßlichen im Dienste der von Lessing selbst so richtig bezeichneten Wirkung als sehr berechtigt bezeichnen müssen; schon die naive Auffassung eines altattischen Vasenmalers wählte für die Adikia, die Personifikation des Unrechts, die häßlichen Züge einer bössartigen Alten; und so lassen wir uns z. B. die brutale, beinahe tierische Rohheit der Züge Kains in Vegas Gruppe der Ermordung Abels (Abb. 55) durchaus gefallen — ruht doch die ganze Wirkung des Bildwerks auf dem Gegensatz zwischen der zarten Jugendschönheit des frommen Abel und der rohen Kraft des Mörders, in dem von der Art der Größe, die Byron seinem Helden gegeben hat, auch nicht ein Funke zu finden ist; der wüste Faustkämpfer Damoxenos, der im Vatikanischen Museum seinen Gegner mit rohem Schläge bedroht (Abb. 56), verlangt beinahe eine gewisse rohe Häßlichkeit der Gesichtszüge, und man kann nicht sagen, daß Canova nach dieser Seite hin zu weit gegangen ist. Auch die Darstellungen des Judas, des Verräters unter den Aposteln — man gedenke der bekannten Erzählung von Linardo! — halten meist in der bewußten Betonung der Häßlichkeit Maß. Auf der Grenze des Erlaubten steht dagegen, um auch dafür ein Beispiel anzuführen, der bei Lucas Kranach öfters wiederkehrende widerlich häßliche Typus des Mannes auf dem Bilde der Ehebrecherin.

„Zur Nachahmung verhält sich das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Malerei noch der Poesie werden.“ In Lessings Ausführungen geben die aus dem englischen Kunstrichter Richardson entlehnten Stellen ein lehrreiches Beispiel für die Art, wie



Abb. 58. Der sogenannte borghesische Fechter. Marmor. Paris. Louvre.

man Kunstwerke nicht beurteilen soll; der Gegenstand von Richardsons verkehrter Beurteilung ist ein Gemälde Pordenones, das das Begräbniß Christi darstellt, und auf dem der Künstler das aus der byzantinischen Typik herstammende Motiv angebracht hat, nach welchem sich einer der Anwesenden die Nase zuhält; wir begegnen demselben Motiv öfter und setzen hier als Beispiel das Stück aus dem „Triumph des Todes“ (Abb. 57) ein, den ein nicht sicher festgestellter Künstler an einer Wand des Camposanto zu Pisa dargestellt hat. Selbst in die Plastik der Renaissancezeit ist die Sitte eingedrungen, den eben auf diesem Bilde erscheinenden ekeln Zustand halber Verwesung durch Gerippe mit hier und da hängenden Fleischstücken anzudeuten; als eine Verirrung der bildenden Kunst wird das jeder Beschauer empfinden, und kein Zweck moralischer Erschütterung, der mit solcher Darstellungsweise verbunden gewesen sein mag, kann uns mit solchem Vorgehen des Künstlers versöhnen; im übrigen wird es für viele Fälle nötig sein, die oben über die didaktische Malerei gemachten Bemerkungen in ihrer Anwendung auf die Frage häßlicher oder ekelhafter Formen im Kunstwerk noch einmal heranzuziehen.

Lassen wir am Ende dieser Bilderreihe schließlich auch die Statue des sogenannten borghesischen Fechters nicht fehlen (Abb. 58), die Lessing in dem letzten Abschnitt seines Werkes Anlaß zu einer sorgfältig begründeten, aber freilich ganz sicher verfehlten archäologischen Entdeckung giebt. Lessings Gedanke steht stark unter dem Einflusse einer allgemeinen Richtung in der archäologischen Wissenschaft des vorigen Jahrhunderts; überall wollte die rationalistisch gerichtete Zeit historische Stoffe in den antiken Kunstwerken dargestellt finden; unter ihrem Einflusse konnte denn auch Lessing dazu kommen, die früher mehr als jetzt berühmte Figur auf den Chabrias zu beziehen, der in einer Schlacht gegen die Spartaner „das Knie gegen den Schild gestemmt und die Lanze vorstreckend“ die athenischen Truppen zum Standhalten aufforderte und dafür in dieser Haltung ein Standbild auf dem Markt von Athen erhielt. Lessings Vermutung paßt weder zu dem Kunstcharakter noch zu dem Stellungsmotiv des „borghesischen Fechters“, der als Fechter oder Wettkämpfer wohl doch am richtigsten aufgefaßt wird. Das Werk gehört einer Zeit an, die Motive der älteren attischen Kunst, nicht zum wenigsten des Myron, der unter anderen der Lieblingskünstler der berühmten Kleopatra war, in ihrer Weise nach- und umbildete. —

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

33248

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305664